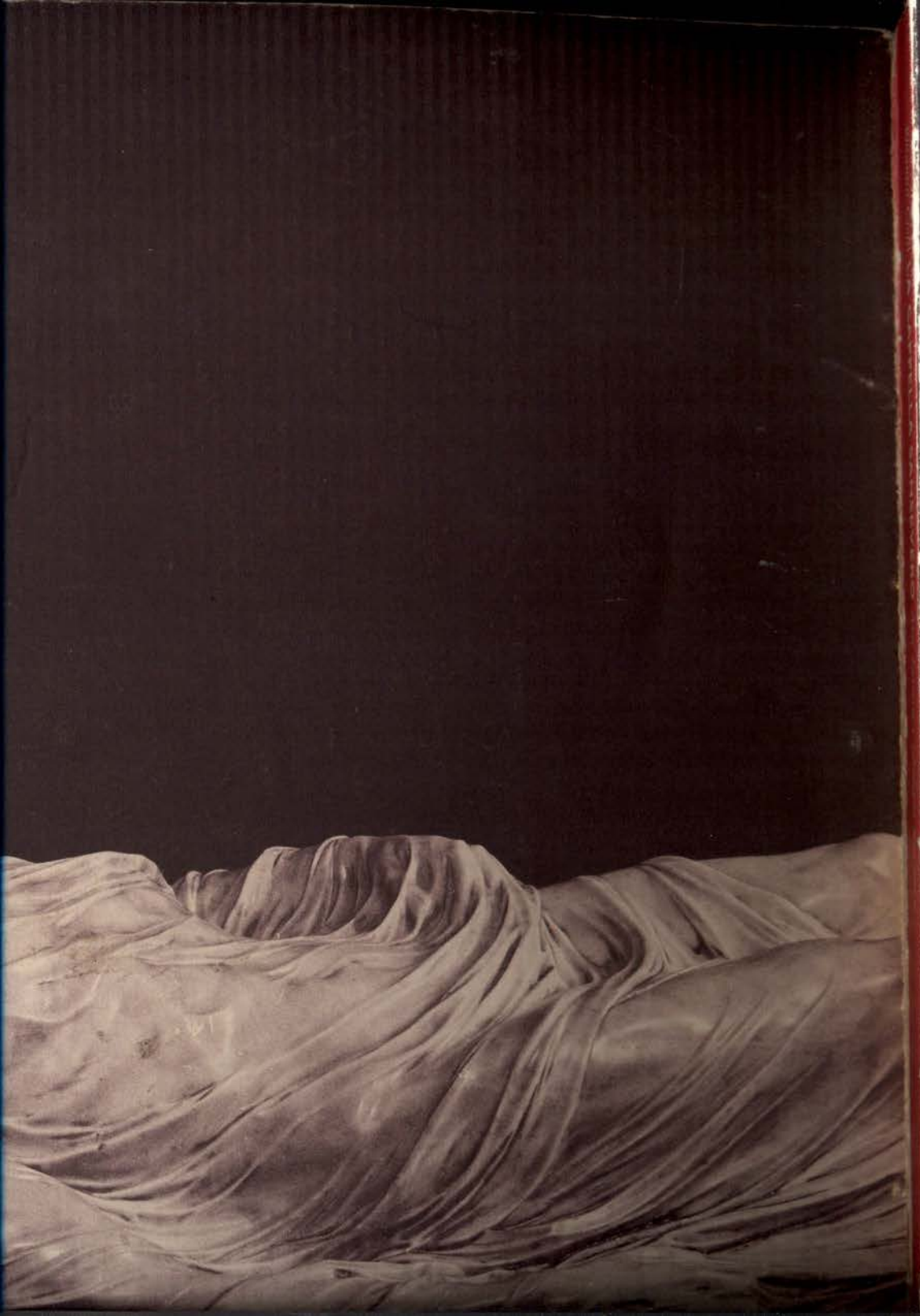


Rosanna Cioffi

LA CAPPELLA SANSEVERO

Arte barocca e ideologia massonica

10/17

© Copyright 1987 e 1994 by
Edizioni 10/17
84121 Salerno, via Andrea Sabatini, 9
Tel. 089/241336-220250
Fax 089/710024

Seconda Edizione

ISBN 88-85651-41-0

Fotografie espressamente eseguite per l'edizione
Pino Grimaldi

Immagine Grafica
Gelsomino D'Ambrosio e Pino Grimaldi
Segno Associati

Indice

7 Prefazione alla Seconda Edizione
10 Introduzione
13 Parte prima
Le opere e gli artisti
13 1.*Antonio Corradini a Napoli*
16 2.*I modelli veneti di Antonio Corradini e le sue opere per la Cappella Sansevero*
26 3.*Influssi d'oltralpe nella scultura di Antonio Corradini*
30 4.*Le tombe Manin del Duomo di Udine*
32 5.*Francesco Queirolo tra Genova e Roma*
37 6.*L'attività scultoria di Francesco Queirolo nella Cappella Sansevero*
42 7.*Francesco Celebrano e Paolo Persico*
48 8.*Le opere di Giuseppe Sanmartino nella Cappella Sansevero*
61 9.*I bozzetti per il Cristo velato*
63 10.*Francesco Russo: gli affreschi della Cappella e la tomba di Raimondo di Sangro*
71 Parte seconda
Il committente e le opere
71 1.*Cultura illuministica e ideologia massonica di Raimondo di Sangro*
93 2.*Sulla "Lettera apologetica" e sulla stamperia di Raimondo di Sangro*
102 3.*Una proposta interpretativa per l'iconografia della Cappella Sansevero*
116 4.*Una «iniziazione» massonica affrescata nella Reggia di Caserta*
121 Appendice
Raimondo di Sangro grafico
Esoterismo e innovazione
137 Note
139 *Note all'Introduzione*
140 *Note alla Parte prima*
150 *Note alla Parte seconda*
158 *Note all'Appendice*
159 Immagini
201 Indice dei nomi

quattro "trattenimenti" de' principi del diritto naturale 1746, supplemento al Dizionario dell'abate Jean Baptiste Ladvocat

giusto storico, florb

1718 - post 1770

Lo storico napoletano Giangiuseppe Origlia pubblicò nel 1754 una *Istoria dello studio di Napoli, in cui si comprendono gli avvenimenti di esso più notabili da' primi suoi principi fino a' tempi presenti, con buona parte della storia letteraria del Regno*. È questa la fonte più antica ed ampia per chi voglia studiare la figura di Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, nei suoi vari aspetti di letterato, di scienziato, di militare e di massone; ma per lo storico dell'arte è innanzitutto una testimonianza preziosa riguardo alla genesi della decorazione pittorica e plastica della sua cappella gentilizia.

Ben settanta pagine dell'opera sono dedicate al di Sangro, che risulta chiaramente posto in maggiore risalto rispetto agli altri notabili del tempo; ma non è da escludere che sia stato lo stesso principe a guidare la stesura della propria biografia.

L'*Istoria* fu pubblicata, infatti, tre anni dopo le vicende relative alle prime logge massoniche napoletane, nelle quali egli fu implicato in prima persona. Nel 1750 era stato Gran Maestro di alcune di esse, incorrendo al pari di tutti i confratelli nella scomunica di papa Benedetto XIV e nella repressione decretata dall'editto antimassonico di Carlo di Borbone. Come è noto, il di Sangro indirizzò al papa una *Supplica*, con la quale abiurava la fede massonica e soprattutto tentava di minimizzare la consistenza e l'importanza della setta nella capitale del Regno. Ora, un tentativo ~~analogo~~ sembra ~~sotteso alle~~ nelle pagine dell'Origlia, anch'egli ~~probabilmente~~ massone, ~~dalle quali~~ il di Sangro ~~emerge~~ piuttosto come vittima di un intrigo ~~e dove sono~~ addotti argomenti al fine di scagionare la massoneria dall'accusa di essere una società sediziosa. L'Origlia era ~~infatti~~ persona molto vicina al principe e mirò a riabilitarne completamente la figura, liberata da qualsiasi coinvolgimento nella sfera dell'azione politica ed esaltata per le sue molteplici qualità nelle scienze e nelle lettere.

~~Lo storico napoletano, subito~~ dopo aver accennato alle clamorose vicende delle logge napoletane, scriveva: "Ma in quello stesso

anno 1750, in cui avvennero tali rumori; stante ch'era giunto qui per avventura il celebre Antonio Corradini Veneziano, il quale era stato prima scultore della Gloriosa memoria di Carlo VI, Imperadore, e allora si rinveniva al servizio di S.M. Imperiale la Regina d'Ungheria, stese altresì il Principe ampiamente le sue idee riguardo la Chiesa Gentilizia di sua famiglia contigua al suo Palazzo, dedicata alla Gran Vergine della Pietà, fondata nel 1600 [...]. Egli avea di già da più anni cominciato ad abbellir questo tempio col farne dipingere da valente pittore la volta, e cambiarne in meglio l'ordine delle cose con diversi ricchi ornamenti, onde per approfittarsi di una congiuntura favorevole di un uomo così famoso in sua professione, e corrispondere interamente all'idea del Fondatore, pensò di continuare per ordine cronologico i Mausolei di tutti i Signori dell'anzidetta sua casa [...] e formarvi di vantaggio dell'Altar Maggiore un sepolcro per nostro Signor Gesù Cristo colle statue al naturale del Redentor morto, e della gran Vergine Addolorata, e delle altre Cappelle altresì i sepolcri con un ben conveniente disegno di alcuni santi della stessa sua casa, i quali chiusi n'avessero le venerabili reliquie, e servito insieme di base alle statue per anche al naturale di quelli. Ma nel 1752 morì il Corradini nel tempo appunto, ch'era nel meglio di questi suoi lavori di scultura; e non lasciò compiuti che due mezzibusti, uno del Principe D. Paolo di Sangro avo dell'odierno Principe, e l'altro del Duca di Torremaggiore suo padre; due medaglie di bassorilievo, una della Vergine e l'altra del Salvatore e trentasei modelli originali di creta cotta; oltre tre interi Mausolei con tutti i loro ornamenti; il primo colla figura della Mestizia grande al naturale; il secondo colla statua rappresentante il Decoro di grandezza pure al naturale con un bassorilievo dinotante la sacra storia di Susanna nell'atto di essere tentata da' vecchioni, e 'l terzo coll'immagine della Pudicizia parimenti grande al naturale"[1].

In un mio precedente studio sull'attività a Napoli dello scultore Antonio Corradini[2], mi sembrò importante sottolineare che l'affermazione, *stese altresì il Principe ampiamente le sue idee in riguardo la Chiesa Gentilizia di sua famiglia*, è posta in collegamento con la notizia della venuta del Corradini a Napoli. Che l'Origlia metta in luce questo nesso, indica nel Corradini l'interlocutore ed il depositario del progetto iconografico elaborato dal di Sangro per la Cappella. Io credo che i famosi trentasei bozzetti plasmati dallo scultore abbiano rappresentato le *idee* originarie di tutte le statue

della chiesa e che il committente, dopo la morte del Corradini, abbia impegnato gli artisti chiamati in sua sostituzione a seguirne fedelmente l'iconografia; e che per conseguenza, con l'avere sempre a modello tali bozzetti, questi abbiano più o meno finito per subirne anche l'ascendente stilistico.

L'ipotesi che cercherò di illustrare è che la Cappella Sansevero può solo in parte essere considerata un monumento di scultura napoletana; che la sua vera origine culturale è piuttosto veneta, arricchita di componenti romane, genovesi e perfino austriache; affianco naturalmente all'impronta napoletana di alcuni gruppi marmorei, dovuti esclusivamente alla mano di artisti locali.

In rapporto a questa interpretazione "europea" della Cappella prenderò in esame il progetto allegorico ad essa sotteso, il quale andrà letto alla luce della cultura illuministica e dell'ideologia massonica di Raimondo di Sangro.

PARTE PRIMA
Le opere e gli artisti

1. *Antonio Corradini a Napoli*

In base alla testimonianza dell'Origlia si è sempre datato l'arrivo a Napoli di Antonio Corradini intorno al 1750. Prima la Causa Picone e poi chi scrive[1] hanno proposto che la venuta dell'artista fosse dovuta allo stesso di Sangro, il quale, grazie agli stretti rapporti d'amicizia intrattenuti con la casa d'Austria[2], avrebbe chiamato per la decorazione plastica della Cappella uno dei più famosi scultori d'Europa, già *Hofstatuarius*[3] di Carlo VI.

Recenti ritrovamenti documentari attestano, invece, che Corradini era a Napoli già nel 1749 e parlano di sue opere in Puglia, le quali tutt'ora esistono[4]. Di conseguenza trova conferma la notizia, già nota agli studi, che lo scultore lasciasse Roma fin dal 1748[5].

L'attività pugliese del Corradini non può non farci considerare che la terra d'origine dei di Sangro era proprio la Puglia; qui la famiglia aveva un vastissimo feudo, comprendente Sansevero, Torremaggiore, Castelnovo, Castelfranco ed il forte di Fortore, dal cui porto partivano i grani di Puglia destinati all'estero. È molto probabile che questa committenza pugliese fosse procurata al Corradini dallo stesso di Sangro, col quale l'artista era stato in contatto già alcuni anni prima. Nella chiesa gentilizia napoletana è situato, infatti, nella seconda cappella a destra di chi entra, un bel busto di Paolo di Sangro, nonno di Raimondo, da identificare con certezza in una delle opere corradiniane citate dall'Origlia, e datato 1742 sulla lapide[6]. Si è sempre ritenuto giustamente che Raimondo lo avesse commissionato all'artista a Roma, dove questi era giunto intorno al 1740, e che da Roma Corradini lo inviasse a Napoli.

fig. 1

Dopo la morte del suo protettore Carlo VI d'Austria, Corradini era venuto a Roma al seguito dell'ambasciatore veneziano Francesco Venier e alloggiava a palazzo Venezia. Come è tramandato dall'architetto Jacques Guillème Legrand, primo biografo di Giovan Battista Piranesi, al seguito del Venier[7] si trovava anche il gio-

vane incisore veneziano, il quale divideva il proprio alloggio col Corradini.

Poco o pressoché nulla sappiamo a proposito di questa convivenza[8], ma il Legrand ci dà testimonianza di un viaggio a Napoli del Piranesi: "Poiché il Piranesi visitava spesso il museo di Portici con un zelo e un'ammirazione sempre crescenti, egli fece ben presto amicizia con Carlo Maderno (sic), direttore e depositario di questo museo, il quale allora cominciava gli scavi di Ercolano. Questi, vedendo con quale prodigiosa facilità era stata trattata l'architettura nelle tavole di prospettiva teatrale del Piranesi, gli consigliò di dedicarsi esclusivamente a questo genere e di cimentarsi con le antichità romane che, così rese, gli avrebbero dato un grande successo. Questo consiglio fu accolto con entusiasmo e subito comunicato al suo amico Corradini, già impegnato alla corte di Napoli nella decorazione di una cappella di S. Severino (sic)"[9].

Il primo viaggio dell'incisore veneziano a Napoli risale all'inizio degli anni quaranta, e più precisamente a dopo la pubblicazione della *Prima Parte* di *Architetture e Prospettive*, ma prima di una lettera del 29 maggio 1744 spedita dall'artista al Bottàri, nella quale gli comunicava il suo intento di ritornare a Venezia.

Stando dunque alle parole del Legrand, sembrerebbe ipotizzabile una presenza del Corradini a Napoli già all'inizio del quinto decennio del Settecento, al servizio di Raimondo di Sangro, per il quale sappiamo che aveva scolpito nel 1742 il busto di Paolo di Sangro.

Ma quest'ipotesi non è sostenibile dopo le precisazioni della più recente bibliografia piranesiana[10]. L'architetto francese, come è noto, scrisse la biografia dopo la morte del Piranesi, sulla scorta di informazioni fornitegli dal figlio dell'incisore, Francesco, il quale si era trasferito a Parigi alla fine del secolo. Di qui alcune imprecisioni nei nomi e nelle date. È stato infatti notato come "Carlo Maderno", fosse in realtà Camillo Paderni, il quale arrivò a Portici solo nel 1751, quale disegnatore di antichità. Inoltre il museo di Portici, del quale il Paderni fu custode o direttore, fu aperto solo nel 1758.

La Allroggen-Bedel, autrice delle suddette precisazioni, ne deduce che le notizie riportate dal Legrand debbano essere riferite al secondo viaggio del Piranesi a Napoli, avvenuto nel 1770.

Ma come conciliare tutto ciò con il fatto che Legrand parla del Corradini come attivo in quel momento presso il di Sangro, quando è noto che lo scultore morì nel 1752?

Se si scarta l'ipotesi, improbabile, di una presenza a Napoli dello scultore fin dal 1742, si potrebbe pensare ad un altro viaggio dell'incisore nella capitale partenopea intorno al 1751, anno durante il quale il Paderni arrivò a Portici e il Corradini lavorava certamente presso il principe di Sansevero.

Anche se Raimondo probabilmente non conobbe il Piranesi, artista in quel momento ancora giovane e certamente non ancora assurto a fama europea, non posso mancare di rilevare un nesso ideale che pure dovette accomunare il principe e i due artisti veneti: la massoneria.

Su Piranesi massone c'è già un'ampia letteratura e sembra assai probabile che i *Capricci* e almeno uno dei suoi *Candelabri* contengano simbologie proprie della massoneria[11]. Riguardo al Corradini, è attestata la sua appartenenza a una loggia durante il soggiorno napoletano[12]; ma tenderei a credere ch'egli si sia fatto massone già a Roma. Sappiamo infatti dal *Diario ordinario*, giornale edito a Roma da Giovan Francesco Chrakas, che il 21 settembre 1743 Giacomo III d'Inghilterra e i suoi due figli Carlo Eduardo ed Enrico "...si portarono allo studio del celebre Corradini, scultore attuale della Regina d'Ungheria e di Boemia, ad osservare con molta loro soddisfazione la famosa statua rappresentante la Vergine Vestale Tucia scolpita da esso lui al naturale, con ammirabile artifizio, in marmo bianco, sotto di un velo dello stesso marmo, dal quale in parte decentemente nascondendosi la nudità della medesima"[13]. Ancora dal *Diario ordinario* apprendiamo che il 20 maggio 1747 "Sua Santità giovedì il giorno tornò all'adorazione del Sagramento a Sant'Isidoro e nel ritorno al Quirinale portossi ad osservare un crocifisso di finissimo marmo, eccellentemente scolpito, nello studio del Signor Antonio Corradini, nel vicolo per cui si entra nel Palazzo Barberini"[14].

Che il Corradini fosse tornato nel '40 da Dresda con grande fama è noto, ma bisogna risalire a Bernini e Michelangelo per ritrovare nella storia della scultura che un re, sia pure in esilio, e un papa si rechino nello studio di un artista per ammirarne le opere. Credo piuttosto che Giacomo III d'Inghilterra, ispiratore della cosiddetta massoneria giacobita[15], e Benedetto XIV, che in questi anni simpatizzava in forma privata per la massoneria[16], non trovassero disdicevole testimoniare la loro segreta fratellanza al Corradini. Dell'amicizia col Piranesi si è detto e non escludo che entrambi appartenessero ad una stessa loggia romana. È perciò probabile che

Raimondo scegliesse lo scultore veneto non solo per le sue ampie esperienze artistiche in ambito mitteleuropeo, ma anche per questioni di "fratellanza". La data 1750 è infatti una data chiave per la Cappella: ora giunge ad una svolta la prima attività della massoneria napoletana e il di Sangro comunica *ampiamente le sue idee* sulla decorazione della chiesa al Corradini.

2. *I modelli veneti di Antonio Corradini e le sue opere per la Cappella Sansevero*

Evitiamo per il momento di chiederci quali significati siano stati riposti nelle rappresentazioni allegoriche della Cappella e soffermiamoci piuttosto sullo stile di alcune delle statue e dei gruppi marmorei che decorano questo monumento.

Secondo le fonti e la critica più recente, le opere da attribuire certamente al Corradini, tra quelle visibili oggi nella Cappella, sono le seguenti: il *busto di Paolo di Sangro*, il *Decoro*, la *Pudicizia* e la *Mestizia*. In particolare queste ultime due statue allegoriche manifestano bene il complesso patrimonio di cultura artistica con il quale Corradini, ormai quasi ottantenne, giunge a Napoli; infatti nella Cappella egli ripercorre sovente sentieri antichi, risalenti alla formazione in terra veneta ed alle esperienze figurative realizzate in ambito austriaco.

Pur senza inoltrarsi nella vicenda della scultura veneta tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, che è molto ricca e articolata, è necessario qui chiarire brevemente i termini della formazione e dello sviluppo artistico del Corradini.

Camillo Semenzato, nel suo studio dedicato ai principali scultori veneti del Sei e del Settecento, sottolinea l'influsso sul Corradini di alcuni artisti con i quali ebbe modo di collaborare nella decorazione plastica della facciata della chiesa veneziana di San Stae. Erano scultori come il Tarsia, il Cabianca, il Torretto, tutti più o meno legati allo stile di Giusto Lecourt, i quali stavano tentando, sulla linea indicata dallo scultore fiammingo, di reagire ai modi ormai stanchi del *berninismo d'importazione* vigente a Venezia, mediante il ritorno a forme più classicheggianti[17]. Inoltre, il Corradini fu in contatto con lo scultore carrarese Pietro Baratta, attivo anch'egli a San Stae, che aveva portato a Venezia uno stile memore della tradizione classicistica toscana; ciò stimolò ulteriormente il

suo tentativo di superare le formule tardo-barocche. Infine, egli studiò attentamente la grande tradizione dell'arte veneta del Cinquecento, modello fondamentale per tutti gli artisti che cercarono di percorrere strade nuove in quei primi decenni del Settecento. Così come Andrea Palladio rappresentò il punto di riferimento per architetti come il Tirali ed il Rossi, che vollero allontanarsi dalle soluzioni del barocco scenografico per avvicinarsi a moduli più classicheggianti[18], Jacopo Sansovino e la sua scuola rappresentarono per il Corradini la fonte più idonea per superare i modi della scultura tardo-barocca.

Di *neocinquecentismo* parlò già nel 1958 Rudolf Wittkower, quando, dissentendo da coloro che avevano intravisto nelle scelte stilistiche del Corradini una sorta di Canova ante-litteram, propo-neva di far risalire il suo classicismo alla grande scuola sansovi-ana e, in particolare, ad Alessandro Vittoria[19]. Ma le osservazioni dello storico tedesco erano solo un'indicazione di ricerca e chiedevano di essere discusse sulle opere; né il Wittkower, nel suo breve riferimento al Corradini, si era interrogato circa le ragioni di questo possibile *revival*, qualificato semplicemente come *sentimental*.

A riconsiderare la questione, l'attenzione del Corradini alla tradizione del grande secolo della scultura veneziana sembra essere stata dettata proprio dalla volontà di reagire alla ripetitività degli epigoni del Lecourt, i quali continuavano a fare opere derivate dalle statue dell'altare di Santa Maria della Salute, ma ormai prive di quella *qualità fiamminga* con la quale lo scultore aveva arricchito di una vena naturalistica e di una luce pittorica il suo linguaggio tardo-barocco. Così come il Baratta potéva giovarsi della tradizione toscana, l'artista veneto poteva trovare nel Sansovino il suo modello formale per ritornare a una concezione della scultura in termini eminentemente volumetrici. Questa attenzione e capacità nel guardare e rifare l'antico doveva essere avvertita anche dai contemporanei, se il governo della Serenissima gli affidò, intorno al 1724, il delicato restauro della *Scala dei Giganti*, con l'incarico di decorare una base adeguata per le statue di *Nettuno* e di *Marte*, e di scolpire ex novo la *Prudenza* per l'*Arco Foscari*. In quest'ultima opera il Corradini manifesta chiaramente la sua consapevole intenzione di integrare la propria statua all'interno della decorazione dell'*Arco* in modo tale che potesse ben inserirsi tra quelle di Antonio Rizzo e dei suoi aiuti, pur con tutti i mutamenti di gusto e di tecnica che si erano prodotti in circa duecentocinquanta anni.

Wittkower parla di recupero soprattutto del Vittoria; ma dal confronto tra la produzione del Corradini e quella dello scultore manierista non mi sembra che emergano punti di contatto diretti. La freddezza delle statue corradiniane è molto distante dalla ricerca pittorica perseguita dall'artista cinquecentesco sotto l'influsso del Tintoretto. Corradini guarda piuttosto alle statue tarde del Sansovino, ai *Giganti*, appunto, o alla *Fede* del monumento Venier in San Salvatore; ma soprattutto studia le sculture degli allievi, cioè di Danese Cattaneo, di Jacopo Fantoni, di Giulio dal Moro. È probabile che il Corradini abbia preso a modello alcune di queste opere; risulta evidente la derivazione dalla *Fede* sansoviniana delle famose velate del Corradini, tra le quali, ultima, la *Pudicizia* della Cappella Sansevero. Certo si sono persi quell'equilibrio e coerenza delle masse volumetriche secondo cui fu scolpita l'opera del Sansovino, l'effetto di serena monumentalità che pervade la statua cinquecentesca si è trasformato, in quella settecentesca, in languida opulenza; eppure non è da sottovalutare il modo "classico" con il quale l'artista scolpisce la sua statua. Tralasciando la posa delle braccia, che nella loro apertura rappresentano il tributo più manifesto ad una "forma aperta" di tradizione barocca, la figura ritrova un assetto costruito attorno all'asse centrale, con la classica impostazione del peso del corpo tutto sulla gamba sinistra; e soprattutto il realismo delle forme anatomiche, non più celate da pesanti panneggi, bensì appena velate da un sottilissimo tessuto, è un chiaro risentimento di opere della statuaria romana, che il Corradini certamente aveva avuto modo di osservare e, in alcuni casi, restaurare nella ricca collezione Grimani. fig. 4

La cosiddetta *Mestizia* della Cappella Sansevero, fino a qualche anno fa attribuita ~~sempre~~ a Francesco Celebrano, è un altro pezzo corradiniano; qui egli ricorda un gruppo marmoreo, scolpito circa trent'anni prima a Venezia, la *Pietà* di San Moisè[20]. A prima vista, ad un occhio tutto preso dalle forme monumentali della *Pudicizia* non è facile riconoscere immediatamente nella figura piangente la mano del medesimo autore. Nella *Mestizia*, a differenza della "velata" — nella quale viene raggiunto l'acme di un virtuosismo tecnico già manifestato nelle *Vestali* di Dresda e Barberini — Corradini risale a un modello più antico del suo iter figurativo. Tra la *Pietà* e la *Mestizia* le analogie si manifestano innanzitutto nelle dimensioni e nei rapporti spaziali. Non siamo di fronte al Corradini imponente e monumentale, siamo alla presenza di una grazia e di una sensi- fig. 5

bilità ricercate all'interno di dimensioni più contenute, tipiche dell'esperienza figurativa settecentesca. La figura piangente della Cappella Sansevero, posta al di sopra di una delle acquasantiere situate ai lati dell'ingresso principale della Cappella e *pendant* dell'*Angelo* del Celebrano, si distingue subito da quest'ultimo per la raffinatezza con la quale è scolpita, ma anche per come la figura è strutturata su piani quasi paralleli, uniformemente digradanti, con superfici marmoree che non mirano a forti contrasti luministici. Sembra che l'impostazione della statua aspiri ad una compattezza di carattere strettamente plastico, anche se ciò non è subito percepibile a causa della posa languida e manierata della figura, che rimanda al gruppo della *Pietà* di San Moisé.

fig. 6

fig. 5

Pietro Selvatico caratterizzò questo gruppo in modo semplice ma preciso: "È lavoro accurato condotto con molta perizia del nudo, con buona ragion di panni, e con qualche espressione ne' volti: pregi tutti da tenersi in tanto maggior conto, quanto più a que' giorni incontravansi assai di rado nelle produzioni dell'arte"[21].

Il Corradini, pur memore delle esperienze berniniane, appena riecheggianti nella testa e nel gesto della Vergine, non sembra interessato a esasperare la ricerca patetica; la statua della Madonna risulta salda sulle gambe, né manifesta eccessivi languori dinanzi al cadavere del Cristo, la cui sofferenza è ben espressa dalla resa naturalistica del corpo. La figura di Maria appare scolpita nei suoi precisi volumi, senza essere avvolta in panneggi troppo ampi e mossi. Il confronto tra la *Pietà* e la *Mestizia* rivela che la medesima concezione plastica delle superfici è propria anche delle teste ammantate, così come una comune consistenza volumetrica delinea la parte superiore del busto della Vergine e della fanciulla; un analogo gioco di pieghe ferme, compatte e cadenti all'indietro appare sulla spalla di entrambe. Nel pezzo della Cappella Sansevero Corradini ha eliminato quel tono alla Lecourt, da *tableau vivant*, che ancora è presente nel gruppo di San Moisè; a Napoli lo scultore ha ulteriormente raffrenato la composizione della statua e ha mirato ad animarla con un'aggraziata positura di stampo arcadico.

Passiamo ora ad esaminare statue realizzate da altri scultori, ma che verosimilmente furono eseguite per volontà del Sansevero, su bozzetti corradiniani. In mancanza di tali bozzetti, analizzeremo le probabili fonti iconografiche e stilistiche alle quali poté attingere il Corradini per la loro realizzazione.

Occorre prendere in considerazione alcuni fra i monumenti più rappresentativi della plastica funeraria veneta dei primi anni del Settecento: il *Mausoleo Valier* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e i *Mausolei Manin* nel Duomo di Udine.

La tomba dei Valier è sempre stata giudicata sfavorevolmente dalla critica moderna, ma letta alla luce delle coeve vicende storico-artistiche è uno dei monumenti più interessanti della scultura veneta del primo Settecento. Fu progettato dall'architetto Andrea Tirali nel 1708 ed è un esempio di coesistenza fra elementi barocchi ed elementi classicisti. Sappiamo che Johann Bernhard Fischer von Erlach si interessò a questo monumento; nel 1718, giunto a Venezia, ne disegnò una copia che intendeva mostrare all'imperatore Carlo VI[22].

Alla decorazione plastica dell'opera presero parte i maggiori scultori presenti a Venezia, vale a dire Antonio Tarsia, Pietro Baratta, Giovanni Bonazza, Marino Groppelli e forse altri collaboratori dei quali non abbiamo notizia. Fatta eccezione per il Baratta, di origine toscana, tutti provenivano dalla lezione del Lecourt. L'unico però a seguire veramente la tendenza pittoricistica del fiammingo, esasperata ulteriormente per influsso di Filippo Parodi, fu Giovanni Bonazza, autore del gruppo intitolato *La virtù che corona il merito*. Egli rielaborò in modo ancora più frastagliato la tecnica scultorea del Lecourt e del Parodi, richiamandosi soprattutto alla tomba del vescovo Francesco Morosini scolpita dall'artista genovese nel 1678 nella chiesa di San Nicolò da Tolentino a Venezia. C'è, però, da aggiungere che il bel panneggio dell'angelo Morosini, rielaborazione in chiave protorococò di soluzioni risalenti al Bernini e al Puget, si trasforma nelle più modeste mani del Bonazza in qualcosa di eccessivamente cincischiato, prova infelice di una scultura che si vuol fare pittura. fig. 8

Nella nostra ricerca di fonti e modelli corradiniani gli scultori importanti sono altri due: Antonio Tarsia e Pietro Baratta, i quali realizzarono le statue allegoriche della *Ricchezza* e della *Sapienza* e gran parte dei bassorilievi posti sull'altissimo zoccolo su cui si erge l'architettura funeraria del monumento Valier[23]. figg. 9-10

Le fonti, sia pure in maniera sommaria, parlano di un alunnato del Corradini presso il Tarsia[24] e forse c'è da meravigliarsi che lo stesso scultore veneto, nato ad Este nel 1668, non sia già presente nel monumento Valier. Ma è probabile, dato l'assoluto silenzio delle fonti sui suoi primi quaranta anni di vita[25], che egli si sia dedi- fig. 16

cato tardi alla scultura e forse proprio dopo l'incontro col Tarsia, del quale sposò una figlia.

Analizziamo l'apporto del Tarsia e del Baratta nell'evoluzione dello stile corradiniano. Egli ebbe modo di collaborare con i due a partire dal 1710, l'anno a cui risale l'inizio della decorazione della facciata di San Stae; ma il cattivo stato di conservazione delle statue esposte da secoli al degrado delle intemperie non consente una lettura precisa. Mi rifarò, allora, ad un'altra opera corradiniana, la cosiddetta *Madonnina delle Eremite*, che risulta derivata a mio parere da due statue del monumento Valier alle quali il Corradini dovette di nuovo pensare nell'elaborazione di due bozzetti della Cappella Sansevero.

fig. 3

La *Madonna*, pur avendo a modello ideale ancora la *Fede* Venier del Sansovino, risulta sul piano più strettamente tecnico del linguaggio una felice sintesi delle maniere del Tarsia e del Baratta. Lo stile corradiniano si formò certamente sul barocco moderato, non scevro da istanze naturalistiche del Tarsia, e sulla concezione fortemente disegnativa e formalizzante della scultura del Baratta. Infatti modelli importanti per la stessa *Madonnina delle Eremite* devono essere risultate statue come la *Ricchezza* e la *Sapienza* del monumento Valier. A queste opere dové pensare ancora il Corradini approntando i bozzetti della *Liberalità* e della *Sincerità* della cappella napoletana, le quali oggi, nella realizzazione di Francesco Queirolo, rendono solo una vaga eco degli originari bozzetti ed esclusivamente sul piano iconografico.

figg. 11-13

Un legame più diretto, anche sul piano stilistico, sussiste tra altri due bassorilievi della tomba Valier e due gruppi marmorei della Cappella Sansevero.

fig. 14

Confrontiamo dapprima *Il Tempo*, attribuito a Giovanni Bonazza e appartenente al gruppo dei suddetti bassorilievi posti a decorazione del basamento del mausoleo della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e il cosiddetto *Zelo della Religione*, monumento fatto erigere da Raimondo in memoria delle due mogli di Gian Francesco di Sangro, primo fondatore della Cappella, Ippolita del Carretto ed Adriana Carafa della Spina. Quest'opera era stata attribuita dalle guide napoletane sette e ottocentesche al Corradini, mentre Marina Picone, nel suo studio sistematico sulla Cappella, risalente al 1959, aveva creduto di poterlo attribuire in base ad accostamenti stilistici a Francesco Queirolo. Nel 1975, da una preziosa ricerca documentaria che ha portato alla luce numerosissimi manda-

fig. 15

ti di pagamento a favore di quanti, artisti e maestranze, operarono nella Cappella, è emerso per questo gruppo un mandato risalente al 1766 a favore di Fortunato Onelli[26]; si tratta di un mediocre scultore napoletano, collaboratore di Francesco Celebrano che era subentrato al Queirolo nella direzione dei lavori della Cappella dopo la rottura avvenuta nel 1759 tra il committente e l'artista genovese[27]. Si impone dunque l'ipotesi che lo scultore napoletano abbia seguito un originario progetto corradiniano. Sembra assai difficile che un artista limitato come l'Onelli, del quale abbiamo scarse notizie e che si incontra sempre come collaboratore di maestri più bravi, abbia potuto elaborare un impianto compositivo così complesso e pieno di richiami simbolici. Evidentemente il bozzetto fu fatto dallo scultore veneto, il quale dové ripensare alla rappresentazione del *Tempo* scolpita dal Bonazza circa mezzo secolo prima. Lo stile delle due opere è certo diverso; si è già detto del pittoricismo del Bonazza, ispirato allo stile di Filippo Parodi, ma il fatto che nel Sette e nell'Ottocento le guide napoletane, spesso scritte da eruditi tutt'altro che incompetenti, associassero il gruppo marmoreo al nome del Corradini non mi sembra da trascurare. Il modo con il quale il manto copre la testa del vecchio e scende sulla schiena per riavvolgersi intorno ai fianchi è lo stesso che si riscontra nel gruppo, già ricordato, della *Pietà* di San Moisè. Il fare scultoreo dell'Onelli ha privato completamente la statua dell'originario rigore formale corradiniano e da un punto di vista più strettamente tecnico l'Onelli è tutto da ascrivere alla scuola napoletana, rappresentata in quel momento nella Cappella dal Celebrano. Questi, come si dirà più avanti, rientrava nella tradizione plastica napoletana della seconda metà del Settecento, nata dai due precedenti filoni rappresentati dal pittoricismo rococò di Domenico Antonio Vaccaro e dal ceppo barocco, a tinte naturalistiche, di origine fanzaghiana, ancora presente nella produzione plastica di un Matteo Bottiglieri. Forse è proprio questo modo di lavorare il marmo, diremmo come *per via di aggiungere*, che avvicina ancor più il gruppo napoletano all'opera del Bonazza; ma in questo caso si tratterebbe di un'analogia casuale, mentre la somiglianza tra le due opere resta soprattutto iconografica.

Analoghi confronti possono farsi fra il gruppo scultoreo rappresentante il *Dominio di se stesso*, firmato e datato 1767 da Francesco Celebrano, e un altro bassorilievo del mausoleo Valier, raffigurante l'allegoria del *Valore* e attribuito a Pietro Baratta. fig. 17 fig. 16

Sul piano strettamente stilistico siamo ben lontani dal poter accostare i due ~~guerrieri;~~ si tratta piuttosto di un'"idea" che il Corradini poté tenere presente nell'elaborazione del bozzetto del gruppo. Infatti la composizione non fu del Celebrano, il quale, mentre ad un altro gruppo della Cappella, al cosiddetto *sepolcro di Cecco di Sangro*, appone la scritta: "invenit et sculpsit", a questo raffigurante il *Dominio di se stesso* aggiunge dopo il suo nome solamente "sculpsit". Occorre ancora dire che il Celebrano dové servirsi di un bozzetto del Queirolo — come si evince dall'elenco delle restituzioni che il Sansevero richiedeva al genovese negli atti del processo[28] — il quale a sua volta doveva avere leggermente modificato il bozzetto corradiniano. Difatti sembra difficile che il Corradini, così volto a dare forma compatta e chiusa all'organizzazione compositiva delle sue statue, potesse ideare quella sorta di mezza quinta rappresentata nel *Dominio di se stesso* dal mantello svolazzante in basso del guerriero, motivo del quale parleremo in seguito a proposito della celebre statua raffigurante il *Disinganno*.

Ritorna invece nella figura del guerriero il motivo del panneggio trasversale che abbiamo detto tipico del Corradini e che in questo caso non riesce proprio a collegarsi con il resto del mantello, certamente ideato dal Queirolo e realizzato con fare assai grossolano dall'artista napoletano. Si osservi invece il leone, altra probabile idea corradiniana. Come esempio settecentesco locale conoscevamo fino a poco tempo fa solo quello bellissimo, di carattere fortemente naturalistico, sottostante la mensa dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie, che alcuni recenti ritrovamenti documentari hanno permesso di assegnare a Giuseppe Sanmartino[29]. È stato ritrovato il modello iconografico di questa opera: è l'altare marmoreo, di soggetto analogo a quello di Santa Maria delle Grazie, scolpito intorno al 1749 proprio dal nostro Corradini[30]. L'altare, identificato ad Andria, oltre a rappresentare un importante termine di confronto stilistico e iconografico in relazione alla decorazione della Cappella, testimonia come il Sanmartino guardasse con interesse alle opere dello scultore veneto e più di una volta lo abbia tenuto a modello nelle sue composizioni, almeno da un punto di vista iconografico; ma di questo diremo meglio a proposito del *Cristo Velato*.

fig. 18

Tralasciamo ora il monumento Valier e soffermiamoci sul confronto tra altre statue del complesso napoletano e alcune opere venete del Corradini.

Osserviamo la pala marmorea della *Deposizione* sovrastante l'altare maggiore, opera di Francesco Celebrano. La critica moderna è concorde nel considerarla il migliore lavoro realizzato dallo scalpello dell'artista napoletano. L'altorilievo di gusto essenzialmente pittorico ne rivela la formazione nell'ambito della scuola tardo solimenesca. La tradizione napoletana — alla quale il Celebrano certamente guarda — aveva avuto dei pregevoli esempi in questo genere, come ci testimoniano le opere di Domenico Antonio Vaccaro nella Certosa di San Martino[31] e nel Succorpo di San Paolo Maggiore e quelle dei suoi allievi e collaboratori, Matteo Bottiglieri e Francesco Pagano, autori degli altorilievi della Guglia dell'Immacolata, l'altro grande monumento di scultura prodotto a Napoli alla metà del Settecento. Stilisticamente qui sembra che il Celebrano aspiri a sciogliere il suo fare scultoreo in motivi pittorici di tradizione napoletana, memore forse delle "sculture dipinte" del Solimena più accademizzante[32], e dunque ben diversi dal pittoricismo degli scultori veneti del primo Settecento, tra cui lo stesso Corradini, che ebbero a modello le soluzioni alla Tintoretto realizzate da Alessandro Vittoria. fig. 20

Un confronto con l'opera del Corradini sarà possibile, dunque, solo se guardiamo allo schema compositivo di questo gruppo marmoreo. Nuova per la tradizione napoletana ci appare la raffigurazione plastica del Calvario sull'altare maggiore, la quale non si limita nei confini di una semplice pala d'altare, bensì continua senza interruzione con rocce e arbusti di quercia, fino alla sacra mensa sottostante. È da ricordare in proposito che nessuna chiesa napoletana presenta sull'altare maggiore un altorilievo; tale modo di concepire la scultura in completa autonomia e non solo come complemento decorativo della pittura, bensì riconoscendole le stesse valenze raffigurative della pittura, anzi avvertendo nel mezzo plastico una sorta di presenza del fatto rappresentato ancora più forte di quanto avvenga in pittura, non è una concezione artistica partenopea. A Napoli la scultura d'interni barocca e rococò del Sei e del Settecento fu sempre legata alla decorazione pittorica; e allorché rivestì un ruolo da protagonista fu solo per monumenti all'aperto, da esporre necessariamente al degrado degli agenti atmosferici, e anche in quel caso sempre legata a strutture architettoniche: ne sono un esempio le famose guglie di San Gennaro, di San Domenico e dell'Immacolata[33].

La scultura ha fortuna come arte primaria all'interno delle chiese soprattutto nella cultura figurativa del nord, nella cui area è da far rientrare la plastica veneta del Settecento. Apparirà allora meno strana la sovrabbondanza e in fondo il ruolo preminente della decorazione marmorea nella Cappella Sansevero, la quale risente evidentemente del progetto originario di uno scultore proveniente da Venezia, ove gli scambi con le zone d'oltralpe erano continui, e che era stato per più anni a Vienna quale *Hofstatuarius* di Carlo VI d'Austria. Nel concepire il bozzetto della *Deposizione*, il Corradini si rifece a una tradizione nordica, della quale poté aver presente un esempio nel particolarissimo altare maggiore di San
fig. 21 Moisè a Venezia, progettato dall'architetto Tremignon e decorato con statue dallo scultore d'oltralpe Heinrich Meyring, chiamato comunemente in Italia Arrigo Merengo[34]. Il Corradini aveva scolpito il gruppo della *Pietà* proprio in San Moisè e si sarà ricordato di quei grandi massi posti dal Tremignon e dal Merengo a simulare il monte Sinai. Anche l'elemento della quercia risulta molto frequente nella scultura del Merengo, come si può notare nel paliotto
fig. 22 dell'altare maggiore della stessa chiesa di San Moisè; anzi una derivazione diretta dalla tecnica dell'artista nordico si osserva nel modo con il quale Corradini scolpisce, servendosi ancora del trapano, le foglie di quercia del bassorilievo sottostante la statua della *Pudi-*
fig. 23 *cizia*, che rappresenta l'episodio del *Noli me tangere*, probabilmente derivate dalla quercia sotto la quale dorme Mosè mentre gli ebrei adorano il vitello d'oro, raffigurata nel paliotto veneziano.

Che il Celebrano si sia rifatto a un bozzetto del Corradini appare evidente; e non solo perché l'immagine del Cristo è una rappresentazione quasi speculare del Cristo della *Pietà* di San Moisè a Venezia[35]. Anche se è da rilevare come il rigore formale dell'opera del veneto, mirante a recuperare un certo naturalismo nella resa del nudo e nel modellato dei panni, si sia completamente disfatto nelle mani del Celebrano. Questi infatti tratta il marmo a mo' di stucco, con una tecnica completamente diversa — nella quale Domenico Antonio Vaccaro aveva offerto prove ineguagliabili — con continui e leggeri affossamenti nella resa delle carni e frastagliamenti nelle pieghe delle stoffe[36]. La luce s'insinua qui continuamente nella materia marmorea, così da ottenere un effetto fortemente pittorico, ma secondo una sensibilità barocca; siamo dunque agli antipodi del Corradini. Eppure tracce del bozzetto dell'artista veneto sono riscontrabili anche nella zona inferiore dell'alta-

re maggiore della Cappella. Riprendiamo in esame l'altare scolpito da Corradini nella chiesa di San Nicola ad Andria. Mi sembra di poter riscontrare una notevole affinità tra l'angioletto simboleggiante San Matteo e quello sottostante la mensa scolpito dal Celebrano. Il modo con il quale entrambi fuoriescono dal fondo dell'altare sembra assai simile e, considerate le suddette differenze di stile, credo si possa far risalire anche la zona inferiore dell'altare Sansevero ad una idea corradiniana. Del resto quella di porre nella parte inferiore dell'altare maggiore più figure in movimento è una idea tipica dell'artista veneto, ma nuova per la tradizione napoletana che aveva in genere preferito occupare l'intero paliotto marmoreo con un'unica figura, come ci testimonia ad esempio il *Cristo deposto* di Domenico Antonio Vaccaro, scolpito a bassorilievo sull'altare maggiore di San Giacomo degli Spagnoli.

fig. 18

fig. 19

3. *Influssi d'oltralpe nella scultura di Antonio Corradini*

Vale la pena ritornare sulla questione, prima appena sfiorata, del ruolo giocato dalla scultura nella storia dell'arte nordica.

Senza volere addentrarsi in un campo tanto complesso e patrimonio quasi esclusivo della letteratura artistica tedesca, basterà fare riferimento con le parole di Roberto Longhi a quella *pleiade di sculture che son di scena in quelle chiese*, per le quali furono impiegate senza interruzione dal gotico al rococò maestranze che si distinguevano per *incredibile perizia artigianesca*. L'autore del suggestivo scritto sui rapporti tra l'arte italiana e l'arte tedesca[37], per quanto riguarda l'origine del grande barocco austriaco non ha dubbi nell'assegnare a Roma il ruolo di guida. Pur in maniera sintetica il Longhi disegna la mappa di un percorso stilistico Italia-Austria che gli studi successivi hanno nella maggior parte dei casi confermato.

A partire dalla seconda metà del Seicento lo studio *de visu* del barocco romano diventò infatti per gli artisti d'oltralpe una tappa fondamentale, soprattutto per i maggiori scenografi e architetti, quali ad esempio gli Schor o i Fischer von Erlach. Per quanto riguarda più strettamente il periodo che ci interessa, vale a dire il cosiddetto barocchetto austriaco e bavarese nei cui esponenti al Longhi sembrava *sempre avvertibile il disagio di più lingue aliene, e di una certa meccanica combinatoria*, va detto che una delle lingue

aliene, che si trovò sempre tuttavia in rapporto dialettico con quella tedesca, fu per l'appunto la veneta.

Sono noti e sempre ricordati genericamente gli scambi di artisti avvenuti tra la Serenissima e le corti del Nord, dei quali un esempio è rappresentato certamente dal nostro Corradini, chiamato a Vienna nel 1733, al servizio di Carlo VI d'Austria. Ma il caso di Corradini non fu certo il primo; senza risalire troppo indietro, sarà sufficiente al nostro discorso sugli scambi e gli influssi stilistici o più generalmente culturali intercorsi tra artisti veneti e artisti austriaci, accennare allo scultore veneziano Giovanni Giuliani: uno dei maestri del massimo scultore del Settecento austriaco Raphael Donner, certamente colui, come afferma la Tietze Conrad, che lo mise in contatto con l'arte veneta e lo instradò al recupero del manierismo italiano[38].

Il Giuliani era stato in contatto a Venezia con lo scultore bolognese Giuseppe Mazza e successivamente, trasferitosi a Monaco, era stato presso la bottega dello scultore tirolese Andreas Faistenberger, il quale, chiamato tra il 1680 e il 1690 a Vienna, portò con sé il giovane veneziano. Di lì Giuliani tornò a Venezia col suo protettore, il principe Gian Domenico Adamo di Lichtenstein, e successivamente ancora a Vienna dove fu maestro appunto del Donner[39].

Secondo quanto scrive il Sedlmayr nella monografia dedicata a Johann Bernhard Fischer von Erlach, nel 1693 *ein wälischer Bildhauer*[40], il Giuliani appunto, scolpì le statue per la fontana delle *Quattro Monarchie*, il cosiddetto *Parnaso*, progettato dal von Erlach intorno al 1690 nella città morava di Brünn e realizzata da Ignaz Bendl, il quale a sua volta aveva accompagnato a Roma in qualità di *Scolar und Practicant* il decoratore e architetto tirolese Philipp Schor. La struttura della fontana composta di grossi blocchi di marmo, simulanti rocce, ci riporta per analogia all'altare di San Moisé e più indirettamente alla *Deposizione* della Cappella Sansevero; ma è chiaro che la matrice comune di queste opere di Brünn e di Venezia è pur sempre il Bernini, opportunamente rielaborato in chiave nordica. A questo punto mi si consenta di esprimermi ancora con le parole di Roberto Longhi, che proprio a proposito del Fischer e degli architetti viennesi suoi successori scrisse: "Nelle loro masse resta sempre qualcosa di secco, direi di naturalistico in confronto all'ariosa illusione dei blocchi romani, e l'effetto non viene che ribadito dai nuovi arrivi del 'rococò' francese,

che è pur esso mera decorazione applicata e rampicante sopra una struttura secca e anodina"[41]. Questa descrizione, soprattutto per la notazione del secco e del naturalistico, si attaglia molto bene sia alla fontana di Brünn che all'altare di San Moisè, i quali appartengono ad un medesima area geografico-culturale, quella veneto-austriaca, costituente il sostrato originario del patrimonio artistico del nostro Corradini. Ma al di là delle sue esperienze nell'ambito della tradizione veneta, c'è da esaminare ancora l'esperienza diretta che questi ebbe dei modi e delle tecniche della produzione plastica viennese, allorché fu chiamato a Vienna nel 1733 da Carlo VI, dopo la morte dello scultore Conrad Rudolph[42]. Durante tale soggiorno, durato circa sette anni, il Corradini poté entrare in contatto con i maggiori artisti dell'epoca, col già citato Raphael Donner e con Joseph Emanuel Fischer von Erlach, figlio del grande Johann Bernhard, e con Antonio Galli di Bibiena, tutti al servizio dell'imperatore austriaco. Col Fischer von Erlach, anzi, collaborò direttamente nella realizzazione della decorazione plastica della fontana dell'*Höer Markt* a Vienna e della *Tomba di San Giovanni Nepomuceno* a Praga, mentre col Galli di Bibiena allestì una struttura effimera, il cosiddetto *Tierhetz*, una sorta di anfiteatro in legno e stucco adibito al combattimento delle belve[43]. Sulla base di tali notizie, si desidererebbe sapere quali scambi siano avvenuti tra questi maestri; ma piuttosto che parlare di eventuali influssi dell'uno sull'altro, non certo determinanti data la comune età avanzata e la maturità artistica ormai raggiunta, preferirei sottolineare i preesistenti punti di contatto tra personaggi che operarono in un medesimo clima artistico e più generalmente culturale.

Per quanto le fonti non ci parlino di un rapporto diretto tra il Donner e il Corradini, c'è da rilevare in entrambi la volontà di reagire ai modelli tardo-barocchi, d'ispirazione ancora berniniana, attraverso il recupero della scultura italiana del Cinquecento. Si è detto della matrice veneta del Donner, dovuta alla lezione del Giuliani, ma ciò che lo accomuna al Corradini è quella sorta di ammanierato classicismo che allora rappresentò l'unica espressione di reazione al barocco, sia pure con evidenti concessioni al gusto trionfante rococò, prima della stagione neoclassica. È bene sottolineare che il Donner è ricordato negli elenchi degli artisti di corte quale *Galanteries Bildhauer* e, come si rileva dalla maggior parte della sua produzione in marmo e, soprattutto, in bronzo di piccolo formato, tenne a modello essenzialmente Giambologna e la sua

scuola. Non fu a questo esempio del Donner che dovette interessarsi Corradini, il quale, come ho detto, aveva elaborato uno stile classicistico d'ispirazione specialmente sansoviniana e di grande dimensione. L'artista veneto preferì piuttosto guardare con attenzione alla statua che rappresenta Carlo VI, scolpita nel 1734, oggi esposta nel Museo del Barocco alla villa del Belvedere del Principe Eugenio a Vienna. Questa statua, a differenza di quella di soggetto analogo realizzata in precedenza da Balthasar Permoser, ancora fortemente barocca sia nell'impianto compositivo sia nella sovrabbondanza di elementi simbolici e decorativi, manifesta un rigore compositivo classicistico, evidenziato anche dalla scelta iconografica di mostrare il sovrano abbigliato come un imperatore romano.

L'ondata di classicismo che investe la produzione plastica e architettonica austriaca di questo periodo, iniziata soprattutto in architettura col grande Fischer von Erlach, è evidentemente da porre in relazione con le aspirazioni universalistiche di ascendenza italiana del sovrano viennese, che voleva mostrarsi erede dei grandi imperatori romani. Certo, siamo pur sempre nell'ambito di un'arte che cerca di rielaborare in un'armonica sintesi forme barocche con elementi classici, così come testimonia la *Carls Kirche* di Vienna.

Nel 1739, è noto, il Donner termina le statue per la fontana del *Mehlmarkt* di Vienna. Corradini fece probabilmente in tempo, prima della sua partenza per Roma, ad ammirare quest'opera considerata unanimemente il massimo raggiungimento della ricerca neomanierista del Donner. Questa vena di raffinata e accademizzante magnificenza ha un'eco nella cappella Sansevero nella statua che rappresenta il *Decoro*, uno dei pochi pezzi autografi dello scultore veneto. L'opera si stacca con evidenza dalle altre statue della Cappella per un carattere più espressamente nordico, dato da un impianto classicheggiante che rinvia sì alla *Vestale Tuccia*[44], ma nello stesso tempo rivela un che di *secco*, che riconduce alla produzione in marmo del Donner e soprattutto dei suoi allievi austriaci provenienti dall'accademia di Vienna, come ad esempio Peter Wagner, autore delle statue poste sulla balaustra del grande scalone nella residenza di Würzburg; tra queste si nota una donna velata che manifesta notevoli somiglianze con la *Pudicizia* Sansevero.

fig. 40

4. *Le tombe Manin nel Duomo di Udine*

Terminato il breve ma necessario excursus, torniamo alle nostre fonti figurative venete e in particolare al *Mausoleo Manin*, eretto nel 1718 circa, nel braccio sinistro del transetto della cattedrale di Udine. A quest'opera collaborò lo stesso Corradini insieme ad alcuni artisti con i quali aveva già lavorato per la decorazione della facciata di San Stae: l'architetto Domenico Rossi e gli scultori Pietro Baratta e Giuseppe Torretto. Se l'impianto compositivo dell'ornamentazione plastica della facciata di San Stae, risalente a circa il 1708, risente ancora molto delle soluzioni barocche di Longhena e di Lecourt impiegate a Santa Maria della Salute[45], il Mausoleo Manin mette in evidenza il tentativo, pur presente in San Stae, di reagire allo stanco berninismo locale, recuperando, come ho già detto, la scultura di Sansovino e della sua scuola. fig. 24

Il progetto della tomba dei Manin si stacca completamente nello schema compositivo dallo stile "tableau vivant" che il Lecourt aveva dato al suo altare in Santa Maria della Salute con quell'intreccio di corrispondenze formali, di pose, panneggi e sguardi in cui si realizza la composizione. Viceversa ci appare qui evidente l'aspirazione a realizzare un monumento che divergesse dalla consuete forme della tomba barocca.

Un'aura neomanierista sembra avvolgere il mausoleo, le cui più manifeste, irrinunciabili adesioni al barocco sono rappresentate dalla statua della *Fama* e dalle volute poste in basso ai lati dell'altissimo zoccolo. Ma si osservi, invece, la parte superiore del mausoleo che riporta in alto la simbolica bara, fiancheggiata da statue allegoriche che anziché accompagnare in atteggiamento di compianto la dipartita del defunto, stanno ben ritte sul proprio asse, ricordando le tante figure allegoriche femminili lavorate nelle botteghe dei seguaci di Sansovino, e che adornavano tombe e palazzi di aristocratici alla fine del Cinquecento. La stessa decorazione a mascheroni posta al di sopra delle lesene sormontate da capitelli ionici ricorda modelli manieristi. Ma un'aspirazione classicheggiante si rivela anche nello schema compositivo a piramide, che ha per base il bellissimo coro del Brustolon[46], i cui lati sono idealmente segnati dalle teste delle statue marmoree poste a decorazione del monumento, mentre il vertice è rappresentato dalla *Fama* che va diffondendo per il mondo la gloria della repubblica veneta, di cui i Manin erano tra i più importanti esponenti. Il mausoleo, insieme con

quello posto a fronte nel braccio destro del transetto, che riprende in modo identico la struttura architettonica del primo, realizzata in giallo di Siena, e cambia solo nelle raffigurazioni allegoriche, vuole testimoniare a Udine, dominio veneto dal 1420 al 1797, i fasti dei Manin attraverso l'esaltazione della grandezza e della potenza della repubblica di Venezia. Alla base del primo mausoleo sono
fig. 25 infatti due gruppi scultorei, *L'opulenza della Repubblica veneta e la fecondità della terra*, scolpito da Giuseppe Torretto, e *La forza mi-*
fig. 26 *litare della Repubblica e la sua amministrazione*, opera di collaborazione tra il Torretto e Pietro Baratta; più in alto, ai lati del sarcofa-
fig. 27 go, *La fede cristiana della Repubblica* di Antonio Corradini e *Il po-*
fig. 28 *tere della Repubblica*, attribuita da alcuni al Corradini[47], ma da ascrivere piuttosto al Baratta per le sue forti somiglianze con la *Sapienza* del suddetto monumento Valier.

Nel monumento collocato nel braccio destro abbiamo invece due gruppi marmorei, attribuiti entrambi alla collaborazione tra
fig. 29 Baratta e Torretto e raffiguranti *La magnanimità della Repubblica*
fig. 30 *con i popoli vinti* e *La corrispondenza dei commerci della Repubblica*. Non è certo qui il luogo per commentare questi bellissimi gruppi marmorei appartenenti alla migliore produzione plastica del primo Settecento veneto; infatti il punto di riferimento deve rimanere sempre la cultura figurativa di Antonio Corradini e le sue probabili fonti per i bozzetti della Cappella Sansevero. Che la *Fede cristiana* sia un precedente per la *Pudicizia* è scontato, al pari di tutte le altre figure velate scolpite durante il lungo iter artistico dello scultore veneto; ciò che può interessarci sul piano stilistico sono gli altri gruppi marmorei che mi sembrano la perfetta rappresentazione di quanto ha detto il Wittkower a proposito delle trasformazioni in materia di raffigurazioni allegoriche nel trapasso dal Sei al Settecento:

Scriveva lo studioso tedesco: "L'allegoria non fu ovviamente bandita dai monumenti settecenteschi, ma subì un caratteristico cambiamento. L'allegoria barocca, nonostante tutto il suo realismo, aveva lo scopo di riprodurre in termini visivi nozioni di significato allegorico generale. Sebbene il suo realismo mirasse a imprimere con convinzione il messaggio senza tempo, l'allegoria non recitava mai una scena. Questo fu precisamente il procedimento seguito nel XVIII secolo e per conseguenza l'allegoria perse in significato simbolico ciò che guadagnò in attualità"[48].

Alcune allegorie dei mausolei del Duomo di Udine nella loro rappresentazione dei meriti della Repubblica veneziana sono un vero e proprio esempio ante litteram di quella sorta di allegorie storiche, razionali e facilmente comprensibili, di cui si farà portavoce il Winckelmann nel suo *Versuch einer Allegorie* del 1766[49]. Anche le allegorie della Cappella Sansevero mirano, come si dirà meglio in seguito, a glorificare la casata del committente e manifestano un certo carattere teatrale. Non escluderei dunque che il Corradini, nel momento in cui si trovò a elaborare nella creta il programma ideologico di Raimondo di Sangro, si ricordasse delle sculture dei mausolei Manin, le quali — se riusciamo a immaginarci nello stile di Corradini le successive elaborazioni di Queirolo e Celebrano — risultano un vero e proprio equivalente e un'anticipazione in terra veneta della Cappella Sansevero.

5. *Francesco Queirolo tra Genova e Roma*

Nell'agosto del 1752 morì Antonio Corradini *nel tempo appunto, ch'era nel meglio di questi suoi lavori di scultura*. Il principe fu costretto a chiamare un altro artista che fosse in grado di continuare l'opera dello scultore veneto e soprattutto di trasporre su scala monumentale i bozzetti lasciati dal Corradini. Il Sansevero evitò nuovamente di affidarsi ad un maestro locale e si rivolse a Francesco Queirolo, un genovese trapiantato a Roma da molti anni. Che Raimondo non pensi a un napoletano conferma l'originaria scelta di gusto a favore di uno scultore del genere di Antonio Corradini e la sua consapevolezza che l'artista veneto aveva realizzato fino a quel momento, sia nelle opere già terminate sia nei rimanenti bozzetti, qualcosa di veramente diverso dalla tradizione partenopea.

Il nome di Queirolo fu fatto probabilmente dal Corradini che lo aveva avuto come collaboratore nella *Vestale Tuccia*[50] e lo considerava influenzato dal suo stile[51]. Dalle scarne notizie biografiche sul Queirolo possiamo inoltre dedurre che egli fu raccomandato al patrizio napoletano dal suo protettore di Roma, il cardinale Giovan Battista Spinola, amico, secondo l'Origlia, del padre di Raimondo, il duca di Torremaggiore Antonio di Sangro.

Come recita un documento, il principe chiamò l'artista "avendo inteso da molte persone il grido e la fama acquistatasi da esso Signor Cavaliere Francesco nella professione della Scoltura in mar-

mo, le sue opere e Statue fatte ed esistenti nell'alma città di Roma, e delle altre inviate altrove di tutta la perfezione e bellezza, e per avere specialmente osservata la statua rappresentante un Davide regalato anni dietro a S.M. Siciliana nostro Signore, la quale statua fu da tutti grandemente applaudita"[52].

L'opera di cui si parla è certamente quella scolpita dal Queirolo nel 1745, oggi dispersa, che l'artista presentò a Carlo di Borbone con la speranza di ricevere qualche importante commissione di corte. Essa fu apprezzata dal sovrano che ricompensò l'artista con cento dobloni d'oro senza però chiamarlo a corte, in quanto egli era alieno dall'utilizzare scultori extraregnicoli, se non di chiara fama; né del resto si ricorda che il re abbia mai fatto eseguire sculture di particolare importanza. Della statua del Davide, probabilmente ancora oggi in Spagna, l'Origlia ci ha lasciato un'interessante descrizione: "scultura del Queirolo fu parimente una statua rappresentativa di Davide, che tiene nella sinistra la recisa testa di Golia, e nell'altra mano la spada. Questa spada egli adornò d'una guardia alla spagnola, e fornita di vari capricciosi intrecci condotti con tanta sottigliezza, che non vi fu chi tal manifattura non rimirasse con istupore. Il Queirolo non trovò chi volesse porvi le mani, per darle di pomice, e lustrarla, perché ognuno temeva di romperla; laonde egli stesso dovette... fare da sé"[53].

Viene immediato collegare l'abilità tecnica cui si fa cenno in questa fonte con l'altrettanto celebrata maestria nella lavorazione del marmo del Corradini. La data 1745 è proprio quella giusta per indurci a supporre che già in quest'opera vi fosse un influsso espressamente corradiniano. Inoltre quei *capricciosi intrecci condotti con tanta sottigliezza* che ogni allustratore temeva di toccare, mi sembrano già una prova del virtuosismo tecnico che avrebbe portato il Queirolo a risultati come la rete marmorea nella statua del *Disinganno*.

Ritorniamo ancora una volta al contratto del 1752. Da una sua attenta lettura si può notare quanto furono diversi, sin dall'inizio, i rapporti intercorsi tra il committente e l'artista genovese rispetto a quelli stabiliti con il Corradini. Innanzitutto si rileva la mancanza di qualsiasi contratto scritto tra Raimondo e lo scultore veneto. Né l'Archivio di Stato di Napoli, né quello Storico del Banco di Napoli, né l'Archivio Notarile Distrettuale di Napoli conservano un solo documento che attesti un rapporto di lavoro tra il Corradini e il Sansevero. Inoltre a differenza di quanto si è detto in pre-

cedenza dello scultore estense, il quale operò liberamente le sue scelte stilistiche e in perfetta sintonia con Raimondo quelle iconografiche, "esso Signor Cavaliere Francesco promette, e si obbliga di fare tutte le statue di Santa Maria della Pietà, ovvero altrove a beneficio di esso Signor Principe, secondo il suo beneficio, volere, e piacimento; e tutt'altro ancora, in cui esso Signor Principe stimerà abile e capace l'opera ed industria del medesimo; ed altresì fare esso Signor Cavaliere Francesco ogn'altra cosa spettante, e pertinente l'officio, e cura d'Architetto, e di sopraintendere a tutti gli lavori, che si faranno da altri qualsivogliano artefici in detta Chiesa, o altrove come sopra a beneplacito di detto Signor Principe. Dalle quali fatiche, e cariche promette esso Signor Cavaliere Francesco, e si obbliga non desistere, né cessare giammai a qualunque caso o causa, e non altrimenti né d'altro modo, con dovere bensì esso Signor Cavaliere Francesco travagliare e fare di sua propria mano l'opera di scultura in marmo, cioè Statue, ed altro necessario per perfettamente compiere gli altari, e Pilastri, di detta Chiesa secondo li modelli fatti e da farsi a tutto piacimento, genio e gusto d'esso Signor Principe"[54]. In mancanza di documenti non ci è dato di saper nulla su quanto il Sansevero pagò il Corradini; è probabile che anche questo fosse stato stabilito tra "fratelli"; ma se paragoniamo i quattromila scudi, il prezzo col quale fu messa in vendita a Roma la *Vestale Tuccia*[55], con i milleduecento ducati annui percepiti dal Queirolo secondo il suddetto contratto, apparirà notevole la differenza di quotazione fra il Corradini e l'artista ligure[56]. Inoltre, in un altro documento ritrovato da Eduardo Nappi, si ricorda come il Corradini alloggiasse in un ampio palazzo, mentre il Queirolo risiedeva nella stessa casa del principe; egli, infatti, occupava gratuitamente, come era stato stabilito dal contratto, "due camere cucina e loggia e tre intersuoli", che dovevano costituire una discreta ma non ampia sistemazione per lo scultore giunto a Napoli con moglie, quattro figli e in condizioni non certo agiate[57]. Mi sembra importante sottolineare ancora il tono quasi feudale con il quale il di Sangro nel contratto impone al Queirolo di non prestare la sua opera a nessun'altro se non dietro suo permesso scritto, pena la perdita dello stipendio annuo. Infine, nel caso che l'artista venisse meno al suo impegno nella Cappella, avrebbe dovuto provvedere a cercare un sostituto che fosse anche "il più celebre e rinomato che si trovasse in Europa"[58].

Ma chi era in realtà Queirolo? Certo non lo scultore di fama internazionale che era stato Corradini, il quale grazie anche alla sua intelligenza e intraprendenza aveva frequentato le corti e i personaggi più importanti del tempo. Apparteneva invece a quella schiera di artisti, soprattutto scultori, che confluivano a Roma provenienti da zone del nord e del centro Italia con la speranza di essere impiegati nei cantieri di committenza papale. Tale corrente di immigrazione nella capitale pontificia aveva avuto inizio, è noto, nel secolo precedente, allorché i papi, a cominciare da Urbano VIII, commissionarono al Bernini, al Borromini, all'Algardi una serie di opere monumentali per le quali quegli artisti si servirono di una ampia collaborazione di aiuti. Rudolf Wittkower ha scritto pagine fondamentali sull'attività del cantiere di Bernini, sulla sua scuola e sulla serie di maestri che giunsero a Roma a rinnovare le loro parlate regionali sulla base del nuovo linguaggio barocco e della statuaria classica. Questa migrazione continuò ancora nel corso del Settecento, nonostante la notevole contrazione della committenza pubblica; poco più che ventenne, nel 1728, fece il suo arrivo a Roma anche il Queirolo.

Colui che in quegli anni rappresentava in qualche modo l'equivalente di ciò che nel Seicento erano stati con le loro botteghe il Bernini e l'Algardi, era lo scultore Giuseppe Rusconi che, alla morte dell'omonimo maestro Camillo, ne aveva ereditato la avviatissima bottega.

Studi importanti di Robert Enggass e Antonia Nava Cellini[59] hanno fatto luce sulle varie personalità di scultori operanti a Roma nella prima metà del Settecento, approfondendo e precisando le indicazioni di ricerca date dal Wittkower alla fine degli anni '50. È stato confermato che in questo periodo gli scultori "romani" sono ancora debitori del classicismo tardo-barocco elaborato da Camillo Rusconi sui modi dell'amico pittore Carlo Maratta e sugli esempi della statuaria di Bernini e di Algardi, benché abbiano sostituito gli atteggiamenti "eroici" con aggraziate positure di stampo arcadico. Secondo il Wittkower si passa sostanzialmente da un *barocco classicista* ad un *rococò classicista*[60], le cui prime opere egli riconosce nella decorazione plastica della cappella commissionata da Clemente XII in memoria dell'avo Andrea Corsini, in San Giovanni in Laterano. Il Wittkower ha accertato che in questa cappella "non meno di undici scultori furono impegnati e non meno di sei di essi erano direttamente o indirettamente legati al Rusconi"[61]. Vi lavo-

rarono infatti il Maini, il Cornacchini, Filippo Della Valle, Pietro Bracci, Giuseppe Rusconi, Giuseppe Lironi, Carlo Monaldi, Bartolomeo Pincellotti, Paolo Benaglia ed anche, estranei alla cerchia del Rusconi, i francesi Pierre Lestache e Lambert Sigisbert Adam[62].

È proprio sulle opere di questi artisti, e soprattutto al seguito del già ricordato Giuseppe Rusconi, che il Queirolo aggiornò il suo primo bagaglio di conoscenze acquisito nella città natale.

Ritorniamo dunque a Genova. Secondo il Ratti, la fonte più autorevole per la biografia del Queirolo, Francesco entrò giovanissimo nella bottega di Bernardo Schiaffino. Qui apprese i primi rudimenti del mestiere e in seguito uno stile orientato sul pittoricismo protorococò che era stato avviato da Filippo Parodi e continuato poi dal discepolo Domenico Parodi, maestro di Bernardo Schiaffino. Questi, a differenza della maggior parte degli scultori del tempo, non era mai stato nella capitale pontificia, bensì aveva avuto eco delle novità romane soprattutto dal fratello e allievo Francesco, il quale si era trattenuto un biennio, dal 1722 al 1724, presso Camillo Rusconi. Dallo Schiaffino junior il Queirolo dové apprendere le basi di quel virtuosismo tecnico che sarebbe divenuto una caratteristica del suo stile.

Alla stessa bottega di Camillo Rusconi pensava di approdare il Queirolo allorché giunse a Roma nel 1728; ma proprio in quell'anno lo scultore di origine lombarda era morto e gli era succeduto l'allievo prediletto Giuseppe Rusconi. Di questo artista, legatissimo al maestro, del quale ci ha lasciato un aderente ritratto, ci restano poche opere. Infatti per ben 23 anni Giuseppe si accontentò di essere il braccio destro di Camillo, trascurando di realizzare opere autografe. Di queste, una in particolare ci sembra mostrare punti di contatto con i lavori del Queirolo ed è la statua allegorica rappresentante *La Fortezza*, scolpita tra il 1734 e il 1736 per la cappella Corsini in San Giovanni in Laterano. Recentemente rivalutata dalla critica, essa risente fortemente dell'impostazione classicistica del Rusconi senior, seppure priva dell'enfasi barocca che sempre spirava dalle opere di Camillo. La posa è molto più bloccata, il trattamento del marmo meno realistico, ma la grazia del volto idealizzato impedisce il raggelamento della figura allegorica, che si mostra in un atteggiamento di austera compostezza. Di questo classicismo, arricchito anche della lezione corradiniana, si rammenterà il Queirolo nella cappella di Santa Maria della Pietà. Anche i puttini sulla mensola sottostante la nicchia nella quale è posta la *Fortezza*

fig. 12

figg. 32-33

fig. 31 furono probabilmente un modello per quelli che il maestro ligure scolpì a Napoli. In essi il Rusconi si lascia andare a forme più decisamente rococò sia nelle leziose pose che nella morbidezza chiaroscurale del modellato.

Un'altra opera importante alla quale il Queirolo partecipò prima di giungere a Napoli fu la decorazione plastica della Fontana di Trevi, "lo splendido canto del cigno di un'epoca che doveva tutti i suoi impulsi vitali a un solo grande artista Bernini"[63]. Per la balaustra furono infatti scolpite "quattro statue di Travertino rappresentanti la prima con un cornucopio l'abbondanza de' Fiori scolpita da Agostino Corsini; la seconda la Fertilità de' Campi con mazzi e fasci di spighe lavorate da Bernardino Ludovisi; la terza con tazza, e grappoli di Uve in mano, che è opera del cav. Queirolo mostra le dovizie dell'Autunno; e l'ultima coronata di fiori, e col grembo pieno di essi, che è scultura di Bartolomeo Pincellotti, è simbolo dell'amenità dei Prati, e de' Giardini, effetti tutti dell'acqua di questa fonte"[64].

C'è da dire ancora che in quell'occasione il Queirolo ebbe modo di lavorare a contatto anche con Pietro Bracci e Filippo Della Valle, gli scultori romani che diedero maggiormente spazio ai caratteri formali del rococò. Alle opere napoletane del Bracci, e in particolare alla statua allegorica posta sulla tomba del cardinale Inigo Caracciolo, scolpita per il Duomo di Aversa nel 1736, egli poté ripensare per le sue allegorie nella Cappella[65]. Nel 1752 Queirolo giungeva a Napoli senza avere aggiunto molto altro alla sua produzione.

foto

6. *L'attività scultoria di Francesco Queirolo nella Cappella Sansevero*

Secondo l'Origlia le opere compiute dall'artista genovese per la *Pietatella*, in data 1754, erano le seguenti: "...sei medaglioni rappresentanti sei cardinali della famiglia del Principe con due puttini ciascuno, che li sostengono; e oltre un Mausoleo colla Figura di grandezza al naturale della Sincerità, su cui di presente travaglia; e 1755
con tre immagini parimente della stessa grandezza, la prima di cui

rappresenta l'Educazione del Figliuoli, la seconda la Liberalità, e la terza finalmente il Disinganno delle cose mondane"[66]. Dunque in due anni il Queirolo aveva già realizzato o comunque aveva in cantiere la maggior parte delle sue statue per la Cappella; infatti negli anni successivi, fino alla rottura del contratto nell'agosto del 1759, l'artista eseguì ex novo solo le statue di *Santa Rosalia* e *Santo Oderisio*.

Tra le prime opere vi furono i sei medaglioni-ritratto, affiancati da putti, raffiguranti i cardinali di casa di Sangro, situati sulle arcate di accesso alle sei cappelle laterali e quattro medaglioni posti al di sopra delle raffigurazioni allegoriche di alcuni monumenti funebri.

In questi lavori di piccola dimensione lo scultore ritrova la felice vena ritrattistica già manifestata nel doppio ritratto del monumento funebre scolpito in Sant'Andrea delle Fratte a Roma. Sia pure mediante un modellato sintetico, fatto di profili e panneggi taglienti, non indulgente a morbidezze chiaroscurali, l'artista riesce a diversificare la fisionomia dei vari antenati del di Sangro, attenendosi solo a qualche precedente iconografico pittorico, probabilmente di non grande fattura.

La prima grande statua alla quale lavorò il Queirolo fu il *Disinganno*, l'opera che doveva costituire il *pendant* della già realizzata *Pudicizia*. L'Origlia scrive in proposito: "Questa, ch'è senza dubbio l'ultima pruova ardita, a cui può la scultura in marmo azzardarsi, è tutta d'invenzione del Principe, e nel suo genere totalmente nuova, non rinvenendosi altra pari non solo dagli Antichi o Moderni fatta, ma né anche pensata"[67]. Le particolarità iconografiche e tecniche di questa statua confermano il commento dell'Origlia: anche in questo caso il bozzetto corradiniano dovè essere la traduzione in creta di un'idea iconografica del principe, mentre la "pruova ardita" rinvia alla tecnica impiegata dal genovese nel *Davide*, per il quale egli aveva scolpito, come si ricorderà, una "guardia alla spagnola fornita di vari capricciosi intrecci condotti con tanta sottigliezza... che non trovò chi volesse porvi le mani, per darle di pomice, e lustrarla"; e c'è da sottolineare che quest'opera fu realizzata nel 1745, una data anteriore ai contatti con Raimondo di Sangro[68]. fig. 34

Sul problema della originaria composizione del gruppo statuario, occorre dire che Queirolo avrà certamente rielaborato il bozzetto lasciato dal Corradini, in quanto l'opera manifesta un'accen-

tuazione della componente scenografica, estranea alla produzione del Corradini. L'artista veneto, memore dei modelli del Cinquecento, concepì i suoi gruppi marmorei in base a uno schema di ispirazione classica, secondo una concezione per la quale il fuoco della composizione è sempre la figura umana, allegorica o reale che sia, e i vari attributi simbolici giocano un ruolo secondario e comunque sono disposti in un modo tale da non interrompere o spezzare le principali linee direttive della composizione. Ne siano un esempio la *Pudicizia* e il *Decoro* nella stessa Cappella, ma anche i bei gruppi mitologici scolpiti per il *Grosser Garten* di Dresda.

Nel *Disinganno*, invece, Queirolo realizza una "macchina" ancora tardo-barocca, sia pur evitando il polimaterismo che avrebbe dato all'opera un effetto ben più realistico. Ma l'uso del bronzo, per la realizzazione ad esempio della rete, esulava dalla tradizione rusconiana dalla quale egli proveniva; era ormai trascorsa l'epoca aurea del Bernini e gli scultori amavano cimentare il loro virtuosismo tecnico soprattutto nel marmo[69]. Certamente all'artista genovese si deve l'idea dell'ampio drappo frangiato sul quale si appoggia, pur fingendosi librato nell'aria, il genietto dell'intelligenza che aiuta l'uomo a districarsi dalla rete. Così come sarà stata di Queirolo l'idea di dare ampio risalto ad oggetti quali il globo terrestre ed i volumi pergamenacei, nella cui resa marmorea l'artista ha pienamente agio di far valere la vena naturalistica appresa in ambito genovese, rinnovando una tradizione già maturata nell'abilità tecnica del suo maestro Bernardo Schiaffino e del maestro di questi Domenico Parodi[70].

figg. 11-13 Le statue raffiguranti la *Liberalità* e la *Sincerità* sono state già ricordate a proposito delle radici venete del Corradini e, in particolare, sono state interpretate come un'eco iconografica delle statue della *Ricchezza* e della *Sapienza* che il Tarsia e il Baratta scolpirono per il mausoleo Valier nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Esaminiamole ora nella specificità del loro linguaggio plastico. Anche per queste opere il Queirolo apportò ai bozzetti corradiniani qualche modifica più confacente al suo stile. Pur fedele all'impianto classicistico compatto e armonioso che fu tipico dell'artista veneto, Queirolo se ne distacca soprattutto nel trattamento del panneggio. La finezza e la trasparenza delle stoffe lavorate dal Corradini fa posto a pieghe taglienti e angolose, realmente pietrificate.

Nella *Liberalità* l'artista ligure ha modo di manifestare ancora una volta la sua abilità nella rappresentazione di una "natura morta", quale ci appaiono i gioielli e le monete che fuoriescono dalla grande cornucopia. Anche nell'aquila, pur derivata da un'idea corradiniana[71], Queirolo ritrova la stessa vena realistica con la quale aveva scolpito il medesimo uccello simbolico nel monumento funebre di Livia del Grillo in Sant'Andrea delle Fratte a Roma.

Nella *Sincerità* si legge più chiaramente l'originario impianto corradiniano e si osserva come l'artista segua ancora lo stile di Giuseppe Rusconi; la statua rivela un ripensamento della *Fortezza* Corsini, pur staccandosene nel trattamento del panneggio con pieghe a spigolo e più aderenti al corpo. Il grosso putto che accompagna la statua allegorica non ha nulla della delicatezza rococò dei puttini del genovese ed è infatti opera di Paolo Persico, uno degli aiuti napoletani del Queirolo.

Il gruppo dell'*Educazione* è una delle opere forse meno riuscite del Queirolo. Essa infatti fu criticatissima dal Cicognara nella sua *Storia della scultura*[72] e considerata inadeguata alla qualità delle altre statue della Cappella anche dal di Sangro, che nel suo testamento invitava gli eredi a farla rifare da un valente artista purché se ne ripetesse fedelmente l'iconografia[73]. fig. 35

Lo scultore infatti ci appare impacciato soprattutto nell'esecuzione della figura femminile, una massiccia matrona che nelle mani del Corradini sarebbe assurta a ben altra finezza di tecnica e di espressione. L'autore sbaglia l'andamento del panneggio che il bozzetto corradiniano avrà previsto di una levità e trasparenza del tessuto al quale Queirolo non fu in grado di pervenire. Anche l'acconciatura di sapore classico non ha nulla della grazia che caratterizza le teste corradiniane e si avverte il disagio dell'artista nel dover scolpire un'immagine priva di connotazione realistica.

La *Santa Rosalia* e il *Sant'Oderisio* sono opere di interesse minore. Estranee alla simbologia della Cappella rappresentano però la volontà da parte del committente di celebrare due importanti santi della devozione napoletana e di sottolineare soprattutto la ricorrenza dei loro nomi nella casata di Sangro. figg. 36-37

Nella *Santa Rosalia* si riconoscono i soliti caratteri del modellato queiroliano; ci colpisce la compostezza aggraziata della santa, scevra di quell'enfasi devozionale che la Chiesa aveva richiesto agli artisti della tradizione barocca e rococò nella rappresentazione dei santi e che a Napoli era ancora manifesta nei quattro santi gesuiti

scolpiti per la coeva guglia dell'Immacolata da Matteo Bottiglieri e Francesco Pagano.

Anche il *Sant'Oderisio*, pur nella convenzionalità del gesto delle mani, è ben lontano da atteggiamenti esasperati di estasi o di misericordia. Nessuno dei due santi è rappresentato col nimbo, l'aria che spira dalle teste di entrambi è molto pacata e possiamo affermare che il Queirolo li rende credibili anche per averli rappresentati in base a un sentimento quietamente umano della santità.

C'è da ricordare, per quanto riguarda il problema dei bozzetti, che una guida accreditata dell'Ottocento come il Celano-Chiarini attribuiva queste opere al Corradini. Tenendo per ferma l'attribuzione al Queirolo, motivata dallo stile e dalla testimonianza di artisti coevi come il pittore genovese Carlo Ratti, credo che l'attribuzione non debba ritenersi del tutto priva di motivazione; soprattutto il *Sant'Oderisio*, infatti, riprende lo schema compositivo del *San Giovanni Nepomuceno*, scolpito dal Corradini per il Duomo di Praga[74].

I lavori del Queirolo nella Cappella procedettero alacremente soltanto nei primi due anni, nei rimanenti quattro, previsti dal contratto per terminare la decorazione della Cappella, l'artista operò più a rilento, tanto che allo scadere dei sei "forzosi anni" mancavano ancora alcuni monumenti e il di Sangro in data sei agosto 1758 decise di licenziare lo scultore. Il principe, secondo quanto indica il nuovo contratto, concedeva al Queirolo ancora sei mesi per concludere i lavori, impegnandosi a retribuire l'artista solo alla fine del semestre. Questi continuò sempre più a rilento, dimodoché allo scadere del periodo di tempo stabilito i lavori non erano affatto terminati. Il di Sangro, che nel frattempo navigava in acque economicamente sempre più difficili, si rifiutò di pagare l'artista. Il Queirolo, che durante questo periodo era stato ammalato, messo alle strette dalla mancata retribuzione del principe, gli intentò causa ed è a questo punto che ebbe inizio un annoso processo tra lo scultore e il suo committente, la cui documentazione, tutt'oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, ci fornisce preziose informazioni sui lavori della Cappella. Queirolo, infatti, si appella al re per ottenere la retribuzione del semestre di lavori; ed il principe, che non può rifiutare più il pagamento,richiede al Queirolo la restituzione dei bozzetti in terracotta e cera già eseguiti. Sarà sulla base di questi che continueranno i lavori nella Cappella, dopo l'allontanamento del Queirolo ed una stasi di circa sei anni dovuta alle difficoltà economiche del principe.

7. *Francesco Celebrano e Paolo Persico*

Uno tra gli elementi più interessanti emersi dagli atti del processo che fece seguito alla controversia tra il principe di Sansevero e il Queirolo è il suddetto elenco di restituzioni che Raimondo di Sangro pretese dallo scultore genovese[75]. Riesaminiamo le *Restituzioni, che deve fare il Cavaliere Francesco Queirolo al Principe di S. Severo, per mettersi in istato di essere soddisfatto de' 420 ducati che pretende.*

1. Un libro in folio delle statue esistenti in Roma prestatogli dal Principe.

2. Il cavo in gesso di una maschera della Principessa, fatta dal Signor Canard[76], e consegnata al detto Queirolo.

3. Il modello in cera di S.M. a cavallo.

4. Il modello in cera del Bassorilievo dell'Altar Maggiore.

5. Il modello in cera del Deposito dell'Amore delle Virtù.

6. Il modello in cera con le altre cose fatte in creta, e poi cotte del Deposito del Dominio di se stesso.

7. I due Medaglioni in creta cotta di S. Pietro e S. Paolo.

8. Il modello della Porta grande, e del Deposito, che ci va sopra, fatto di creta.

9. Il modello della Porta piccola col Deposito, che ci va sopra, fatto di creta.

10. La pianta della Custodia.

11. Il modello del Confessionario fatto di legno e cera.

Tutte le aste, per trapanare da starsene a fede di Paolo Persico, ed Andrea l'Allustratore, per rispetto alla qualità ed il numero.

Tutti i mazzoli, ed altri ferri da starsene altresì al giudizio de' detti Paolo Persico, ed Andrea..."[77].

Questo elenco fu riportato dalla Picone, la quale scrisse di non poter precisare la reale autografia dei menzionati modelli poiché, tenendo conto anche dei bozzetti ricordati dall'Origlia, non era possibile stabilire se il Principe si riferisse ad opere dello stesso Queirolo o del suo predecessore Corradini.

Da un ulteriore esame dell'intero fascio degli atti processuali, nelle *Positiones* "sulle quali dee deporre il Magnifico Cavaliere Don Francesco Queiroli", una sorta di riepilogo per punti delle restituzioni richieste da Raimondo, si dice ai punti quarto e quinto che fu il Principe a consegnare allo scultore i suddetti modelli[78]. Tale affermazione si ritrova anche nella deposizione dello scultore Paolo Persico del 17 agosto 1761, citato dal Sansevero come teste a

suo favore, il quale "...dixit ricordarsi benissimo che oltre al detto libro, consegnò esso Articolante al Queiroli un modello in cera di S.M.C. a' cavallo, il Modello in cera di Basso rilievo dell'Altare Maggiore di detta Cappella. Il Modello in cera del Deposito dell'Amore, e della Virtù (sic), come anche il modello in cera con altre cose fatte in creta, poi cotte del Deposito del Dominio di esso Illustre Principe... dixit aver inteso tra esso Illustre Principe col Queiroli, che avea a questo anche consegnato il Modello della Porta grande, e del Deposito che va sopra di essa formato in creta, e l'altro della porta piccola similmente in creta".

Se potessimo attenerci con tutta tranquillità alla deposizione del principe e del Persico, il problema sarebbe risolto, in quanto sembrerebbe che nessuno dei modelli citati sia stato di mano dello scultore genovese; ma i documenti non possono essere l'unico modo per stabilire l'attribuzione di un'opera ed è necessario soprattutto restituirli al contesto entro cui furono redatti. Infatti, come si evince dall'intero incartamento, Raimondo fece di tutto per averla vinta, avvalendosi della posizione di prestigio goduta a corte e della fama della sua casata, per cui sarebbe stato molto difficile a chiunque metterne in dubbio le affermazioni. Per quanto riguarda il Persico, si può certamente dire che egli, legato al Sansevero da motivi di lavoro, aveva tutto l'interesse a non porre in discussione le affermazioni del suo committente, anche per la posizione secondaria tenuta a quel tempo nel cantiere della Cappella.

Analizziamo attentamente le pretese restituzioni. Un'opera tra quelle menzionate certamente non doveva rientrare nei bozzetti progettati per la chiesa ed era la statua equestre di Carlo di Borbone, per la cui realizzazione sappiamo che nel 1757 e poi successivamente nel 1762 fu bandito un concorso al quale partecipò anche il Queirolo[79].

Non si comprende dunque perché il Sansevero avrebbe consegnato all'artista genovese anche quel bozzetto. Probabilmente il principe ne esigeva la restituzione perché il Queirolo l'aveva eseguito durante gli anni in cui era stipendiato da lui e negli atti del processo era stato impropriamente inserito tra i bozzetti preesistenti.

A questo punto solo le sculture della Cappella possono venirci in aiuto e avvalorare, almeno in parte, la tesi del Sansevero.

Nell'esaminare l'attività del Corradini ho già ~~tentato di~~ individuato, sulla base di analogie più iconografiche che stilistiche, alcu-

ne statue che potrebbero essere state realizzate in base al suo progetto. I modelli di alcune di queste, come la *Deposizione* e il *Dominio di se stesso*, nelle fonti summenzionate rientrano nelle restituzioni che il Queirolo doveva fare al Sansevero; restano altri *Depositi* eseguiti dal Celebrano e dal Persico o da anonime maestranze non ancora identificate. Cominciamo da queste ultime.

Nella documentazione sopra elencata si parla più volte di un "Deposito dell'Amore delle Virtù" o anche detto "dell'Amore e della Virtù", mai identificato con detta dicitura né dalle guide più attendibili, né dagli studiosi della Cappella. In base all'ipotesi di un precedente bozzetto corradiniano, si potrebbe individuare quest'opera nel cosiddetto *Amor divino*, di autore anonimo, che la Picone propose di attribuire al Queirolo "prima del suo allontanamento dalla casa del principe, tra quelle buttate giù in fretta, e forse anche rifinita da altri, a meno che, pur riaffermando una presumibile paternità della 'invenzione' all'artista genovese (mancando ogni notizia di un modello vero e proprio di questa statua), la realizzazione non sia da ascrivere ad uno scultore napoletano, aiuto del Queirolo, e forse proprio al Persico. Alcuni particolari stilistici sembrano infatti portare sulla traccia del Queirolo; ma il linguaggio si è fatto accademico e, non più sostenuto da una vera ispirazione, conserva del genovese soltanto una lontana impostazione dello stile"[80]. fig. 38

Lasciata cadere l'ipotesi di attribuzione al Persico, suggerita forse all'autrice dall'impianto compositivo di uno degli angeli affiancanti l'altare maggiore — anche questo, come diremo in seguito, scolpito su un modello corradiniano — ci sembra credibile l'accostamento al Queirolo soprattutto per quanto riguarda la tecnica di lavorazione del modellato delle carni, come pure sembra plausibile che l'artista genovese non abbia terminato l'opera[81].

Vorrei però proporre anche per questa scultura la derivazione da una idea del Corradini. Si confronti questa statua allegorica con un gruppo marmoreo, raffigurante *Zefiro e Flora*, scolpito dall'estense per il *Grosser Garten* di Dresda e oggi conservato nel British Museum di Londra[82]. Analogie nell'impianto compositivo si rilevano tra il giovanetto del monumento napoletano e quello raffigurante Zefiro, anche se il modellato della figura corradiniana è ben più raffinato. fig. 39

La fortuna critica dell'*Amor divino* annovera un'importante citazione nella *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara, il quale

la giudica l'opera meglio riuscita della Cappella[83]. È facile comprenderne il perché, in quanto il critico, senza poter valutare *de visu* la qualità stilistica della statua, si basava essenzialmente sull'impianto compositivo e sull'iconografia, la quale per la sua semplicità gli dové apparire come la più "neoclassica" della Cappella.

C'è ancora da aggiungere che il Galante nel 1872 nella sua guida attribuiva anche questa statua alla mano del Corradini.

fig. 41 Passiamo ora ad esaminare una delle più famose opere della Cappella: il *Monumento a Cecco di Sangro*, scolpito da Francesco Celebrano nel 1766.

Secondo la documentazione del processo, il Queirolo avrebbe dovuto restituire il "Deposito della porta grande"; se ne deduce che anche per questo monumento doveva preesistere un bozzetto del Corradini e forse uno del Queirolo. Ma se confrontiamo questo monumento con i caratteri stilistici dei due scultori ci appariranno notevoli differenze. Bisognerà dunque prestare fede all'iscrizione apposta sulla base del monumento, dove si legge: *Franc.us Celebrano pictor neapolitanus invenit et sculpsit 1766*. L'artista tiene a sottolineare la paternità anche ideativa del monumento, ma l'aspetto teatrale della sua organizzazione compositiva non può non rinviarci all'eccentricità dell'allegoria del *Disinganno* e indurci a supporre anche per quest'opera del Celebrano la collaborazione del di Sangro. Inoltre, mi sembra di non poter menzionare alcun precedente nell'ambito della plastica funeraria veneta o romana da poter avvicinare a questa tomba, la quale si caratterizza come il tentativo di rappresentare in scultura un avvenimento storico sia nello "spazio" che nel "tempo", grazie alla scelta di realizzare l'opera nel "momento pregnante"[84] della azione. Forse proprio da ciò nasce la peculiarità ma anche la contraddittorietà di questa scultura. Infatti si colloca in un contesto funerario — la Cappella — dove tutti i monumenti allegorici aspirano a un carattere di eternità, ed essa rappresenta invece un fatto che secondo la tradizione accadde realmente; inoltre, sotto il rispetto stilistico, appare a mezza strada tra un linguaggio di matrice pittorica e un impianto compositivo che riprende lo schema delle tombe napoletane del Cinquecento, secondo i modelli del Naccherino. Un ulteriore elemento arcaico è costituito dagli elementi zoomorfi tipici della tradizione araldica, quali la pelle di leone, l'aquila e i due grifi, con l'aggiunta di una sorta di trionfo di tradizione fanzaghiana.

Il Celebrano cerca d'inventare qualcosa di nuovo fondendo le sue esperienze di pittore con quelle di scultore, ma senza l'ausilio del bozzetto corradiniano è ben lontano dal raggiungere il valore plastico della *Deposizione*.

Il *Deposito* della porta piccola, così come si presenta oggi ai nostri occhi, è cosa assai modesta. Fatta eccezione per il bel ritratto di Vincenzo di Sangro realizzato da Carlo Amalfi, il monumento è costituito da una bara ornata di putti con tibie e teschi incrociati.

È da ritenere che per le difficoltà economiche del committente o per l'incuria nella quale fu lasciata la Cappella dopo la morte del principe, il deposito sia stato realizzato in termini molto più limitati rispetto al modello originario.

Uno scultore da prendere ancora in esame è Paolo Persico, artista locale nato a Sorrento nel 1729, le cui prime opere documentate sono proprio quelle scolpite per il principe: la *Soavità del giogo coniugale*, firmata "Paulus Persico sculpsit 1767", i due *Angeli* posti ai lati dell'altare maggiore, risalenti al 1768-1769 e la *Gloria di Angeli*, in stucco sull'altare maggiore[85]. fig. 42 figg. 43-44

Sulla base della testimonianza contro Queirolo rilasciata dal Persico al processo, si può dedurre che la sua attività nel cantiere doveva essere cominciata molto prima; egli affermava infatti di aver lavorato "nella Cappella dell'illustre Principe di Sansevero in qualità di maestro scultore marmoraro", e perciò ricordava benissimo "ch'esso Principe si convenne coll'artista Queirolo di compirsi di tutto punto l'opera di detta Cappella fra lo spazio di anni sei". Se ne può dunque ricavare che il Nostro cominciò a lavorare nel cantiere fin dalla chiamata del Queirolo o addirittura già prima col Corradini. Purtroppo sulla sua formazione non sappiamo nulla di preciso, ma è probabile che dové muoversi da Sorrento molto presto e come si deduce dal suo stile, legato alla tradizione plastica napoletana risalente al Bottiglieri e prima ancora ai Vaccaro, poté apprendere i rudimenti dell'arte proprio nella bottega di Matteo e Felice Bottiglieri, così come era accaduto al Sanmartino.

Le opere autografe della Cappella non risalgono alla sua attività come aiuto del Queirolo — fatta eccezione per il grosso putto ai piedi della *Sincerità* —; esse appartengono ad una fase successiva, a dopo il 1766, allorché Raimondo superate le difficoltà economiche che lo avevano obbligato a sospendere i lavori dopo l'allontanamento del Queirolo, riprese con grande alacrità la decorazione della Cappella. Prima del 1767 non abbiamo a Napoli nessuna opera

documentata del Persico, ma non escluderei che egli fosse impiegato in lavori per una committenza provinciale. Notizie di sue opere emergono dopo gli anni '70, allorché lo ritroviamo attivo nel cantiere di Caserta[86], chiamato a collaborare alla decorazione del parco della Reggia dal Vanvitelli, il quale nel 1772, nell'ambito del progetto di riorganizzazione dell'*Accademia del Disegno* richiestogli dal Tanucci, aveva proposto il Persico come docente di scultura insieme a Tommaso Solari e Gaetano Salomone. Questi fatti accaduti al Persico solo qualche anno dopo l'esecuzione delle statue per la Cappella sono una spia importante per comprendere il nuovo stile verso il quale la statuaria napoletana fu spinta a dirottare: un gusto arcadico più che neoclassico vero e proprio, importato da Vanvitelli a Napoli dopo le esperienze con il classicismo rococò degli scultori attivi a Roma. Di questa collaborazione sono un esempio la Cappella Sampajo in Sant'Antonio dei Portoghesi a Roma, dove egli fu in rapporto con Pietro Bracci, l'autore del monumento Sampajo, e la Cappella di San Giovanni nella chiesa di San Rocco a Lisbona, alla cui decorazione plastica lavorarono una serie di scultori protetti da Benedetto XIV e Neri Corsini, il potente cardinal-nipote che era legato alla corona del Portogallo. Tra questi artisti vi era anche Antonio Corradini, col quale il Vanvitelli era già entrato in contatto al tempo del restauro della cupola di San Pietro, allorché lo scultore veneto ebbe l'incarico di scolpire le statue dei profeti previsti dal progetto di Vanvitelli[87]. Al classicismo arcadico di scultori come Bracci e Corradini doveva pensare il Vanvitelli per le statue della reggia di Caserta.

Paolo Persico, a differenza di tutti gli altri scultori napoletani, poteva vantare la sua formazione anche presso artisti come il Queirolo e forse Corradini o comunque il tentativo fatto all'interno della chiesa della Pietatella di ricalcarne le orme. Tale orientamento classicizzante è infatti evidente soprattutto negli *Angeli* fiancheggianti l'altare maggiore, i quali, derivati da bozzetti del Corradini, ricordano gli angeli che l'artista veneto aveva scolpito nella Cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona[88]. I piedistalli che simulano la roccia si riallacciano iconograficamente al Calvario dell'altare maggiore. Soprattutto l'angelo di sinistra — rispetto a chi guarda — ricorda l'impostazione delle numerose figure muliebri care all'artista veneto; nel panneggio si può osservare come lo scultore napoletano abbia cercato di emulare lo stile neocinquecentesco del Corradini, amante di stoffe ade-

renti al corpo e fermate in modo molto studiato da eleganti nodi o preziose fibbie.

L'angelo di destra ricorda, invece, nell'impianto compositivo l'angelo sovrastante l'acquasantiera scolpito dal Celebrano all'ingresso della porta grande. La posa non è tipica della statuaria corradiniana; appare più probabile che l'artista abbia seguito una tradizione napoletana, anche se nel panneggio ritornano motivi dello scultore estense ed anzi lo si può direttamente confrontare con quello della *Mestizia*, l'altra figura allegorica posta all'ingresso principale, interamente scolpita dall'artista veneto[89].

I putti che accompagnano i due grandi angeli risultano, invece, assai diversi dalla matrice corradiniana. Essi, insieme con quelli della *Sincerità* e della *Soavità del giogo coniugale* non furono realizzati su bozzetti dell'artista veneto e sono le opere in cui il Persico maggiormente si abbandona alla carnosità della tradizione napoletana tardobarocca. Una tradizione che emerge ancora forte in una statua come la *Soavità del giogo coniugale*, eseguita anche questa forse su un preesistente bozzetto del Corradini, ma che rivela un'ascendenza nelle *Virtù* che Lorenzo Vaccaro scolpì nella Certosa di San Martino. Tuttavia la statua ci appare poco riuscita e da un lato manca del carattere di verità, che è proprio della produzione del Vaccaro senior, dall'altro non riesce a rappresentare l'allegoria nei termini classicisti della lezione Corradini-Queirolo.

statua di Udine!

8. *Le opere di Giuseppe Sanmartino nella Cappella Sansevero*

"Joseph Sanmartino fecit", si legge sulla scultura più famosa della Cappella Sansevero. Il trentatreenne artista, consapevole di aver scolpito un pezzo di altissima qualità, appose per la prima volta la sua firma ad un'opera che è stata considerata l'unica da lui realizzata nella chiesa dei di Sangro.

Prima di analizzare il *Cristo velato* e valutare la fortuna di cui è stato oggetto per più di due secoli, proporrò all'attenzione di chi legge un'altra opera della Cappella che ritengo sia stata scolpita dal Sanmartino, ma fino ad oggi attribuita a Francesco Queirolo: il bassorilievo raffigurante *Cristo che dona la vista al cieco*, posto sul basamento del *Disinganno*. fig. 45

Le fonti purtroppo non parlano mai di quest'opera; Origlia infatti pur citando il bassorilievo del *Noli me tangere*, posto sul basa-

mento della *Pudicizia*, non ricorda quello sottostante il *Disinganno*, né lo enumera tra le opere di Francesco Queirolo, al quale Marina Causa Picone, per la prima volta, lo attribuì[90].

Il buon senso, del quale ogni ricerca non dovrebbe mai fare a meno, potrebbe indurre a ritenere che se il medesimo scultore eseguì sia la statua che il bassorilievo per il sepolcro di Cecilia Gaetani, altrettanto dové accadere per la tomba di Antonio di Sangro. Occorre ricordare, tuttavia che la stessa Picone notò come nel bassorilievo lo scultore genovese "si abbandona ad una maggiore liricità e ad un fare ancora più pittoricizzato, riprendendo la maniera mossa dei bassorilievi del Bracci a San Giovanni in Laterano (1734) e a Santa Maria Maggiore (1742) e non rifiutando il ricordo di un Monnot o di un Legros, nel gusto della narrazione scorrevole e semplificata"[91].

Senza chiamare in causa questo nodo di cultura artistica arcadica franco-romana, è sufficiente confrontare il bassorilievo napoletano con i medaglioni scolpiti dal Queirolo, posti sulle arcate laterali della Cappella, per scartare subito l'ipotesi che siano opera della stessa mano. Queirolo anche nella tecnica del bassorilievo non abbandona il caratteristico modo di panneggiare a taglio, come si osserva ad esempio nelle pieghe della mozzetta del cardinale Teodino e il suo fare plastico, pur nella resa precisa della fisionomia dei volti, non perde una certa secchezza — in questo caso viene di pensare quasi a un cammeo — ottenuta con una lavorazione del marmo che non lascia molto spazio ai frastagliati giochi di luce. A tale secchezza fa però sempre riscontro un'indagine naturalistica nella rappresentazione non sommaria di alcuni particolari iconografici; si veda, ad esempio, come è scolpito il libro nella mano del cardinale e soprattutto la padronanza tecnica con la quale è realizzata la mano del prelato, il pezzo di maggiore valore espressivo di tutto il tondo.

fig. 31

Per quanto concerne il nostro bassorilievo, occorre ripetere che nessuna fonte, al pari dell'Origlia, ne ha mai parlato. Perché questo silenzio? È probabile che l'opera sia stata passata sotto silenzio dai vari autori di guide e resoconti di viaggio del Sette e dell'Ottocento perché di fronte al gran numero di statue della Cappella, l'attenzione veniva catturata dal virtuosismo della *Pudicizia*, del *Disinganno* e del *Cristo velato*.

Da un confronto stilistico con le opere scolpite nella chiesa da Francesco Celebrano e Paolo Persico, escludo che il bassorilievo

possa attribuirsi a uno dei due maestri napoletani e propendo ad assegnarla all'attività giovanile del Sanmartino[92], nella seconda metà del quinto decennio del Settecento. Dovrebbe risalire a una fase iniziale della decorazione della Cappella, prima della venuta del Corradini nel 1750 e si può certamente escludere dal novero dei probabili esecutori del bassorilievo anche l'artista estense, il cui *Noli me tangere* è un pezzo di raffinatissima scultura veneta che trova riscontro solo nelle precedenti opere del Baratta o del Torretto. *Il Cristo che dona la vista al cieco* rivela invece delle imperizie,le quali più che attribuirsi alla mano di un artista secondario sono imputabili ad uno scultore ancora immaturo e alla ricerca di se stesso.

Prendiamo in esame le opere che il Sanmartino scolpì prima del *Cristo velato*.

Tra le sculture in marmo attribuite da Gennaro Borrelli alla fase giovanile dell'artista napoletano, due in particolare offrono un raffronto stilistico importante per l'opera commissionata dal Sansevero: sono bassorilievi raffiguranti un *Cristo deposto* e una *testa decollata del Battista*. Il primo si trova nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Casacalenda nel Molise e, probabilmente, fu scolpito intorno al 1744 su commissione della duchessa Anna di Sangro di Casacalenda, cugina di Raimondo[93]; il secondo decora il paliotto dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni a Carbonara, realizzato intorno al 1746 e trasferito dopo i disastri della seconda guerra mondiale nella chiesa inferiore, detta di Santa Sofia[94].

L'opera di Casacalenda è il presupposto degli esiti raggiunti dal Sanmartino nel *Cristo velato* e già rivela una complessità stilistica frutto dell'autonoma rielaborazione di più modelli della tradizione plastica napoletana.

Pietro Napoli Signorelli, che scrisse cose interessanti sul Sanmartino alla fine del Settecento, lo dice allievo di Felice Bottiglieri, e sappiamo che questi, figlio del famoso scultore Matteo, fu principalmente un modellatore di pastori. Sanmartino, infatti, cominciò come presepista; ma ben presto, entrato nella bottega di Felice e Matteo, dové apprendere anche la tecnica della lavorazione del marmo, grazie soprattutto ai modelli del Bottiglieri senior. Questi era considerato il maggiore esponente del filone d'impronta naturalistica iniziato dal Fanzago e aggiornato da Lorenzo Vaccaro sulle forme più decisamente disegnative della pittura di Francesco Solimena. Contemporaneamente a tali modelli, il Sanmartino poté

guardare anche alla produzione di Domenico Antonio Vaccaro e del suo giovane allievo Francesco Pagano; il Vaccaro junior, infatti, partendo dalle ultime ricerche protorococò del padre, aveva elaborato, soprattutto in pittura, uno stile alieno da rigidezze classiciste e aveva dato vita anche in scultura a opere manifestamente rococò.

Un riferimento fondamentale per il bassorilievo di Casacalenda è, infatti, il *Cristo deposto* scolpito intorno al 1705 da Domenico Antonio per l'altare maggiore di San Giacomo degli Spagnoli a Napoli[95]; un'opera che è stata giudicata dalla critica moderna già esemplare del tentativo vaccariano di sciogliere pittoricamente il modellato scultoreo. Ma se guardiamo più attentamente agli sviluppi seguenti dello stile sanmartiniano, occorrerà ridimensionare, a mio giudizio, il pittoricismo delle sculture del Vaccaro, le quali non raggiunsero mai la libertà compositiva e soprattutto la fluidità materica del Sanmartino.

È innegabile che il paliotto di San Giacomo degli Spagnoli presenti una ricerca in senso pittorico nuova nel coevo panorama scultoreo partenopeo, ma non è da sottovalutare che il De Dominici ricorda quest'opera come ancora legata al carro di Lorenzo. Il biografo napoletano dice che Domenico Antonio scolpì il bassorilievo nello stesso periodo in cui i due Vaccaro lavoravano al monumento equestre di Filippo V. Forse sono proprio da attribuire alle ricerche protorococò di Lorenzo, già evidenti nella statua bronzea del sovrano spagnolo, gli effetti che Domenico Antonio cerca di realizzare nel marmo del Cristo. Il suo pittoricismo non nasce, dunque, da esperienze interne alla scultura in marmo, come vedremo per il Sanmartino, bensì da un'esperienza concretizzatasi soprattutto nella scultura in bronzo e in argento, nella quale sappiamo che il padre fu peritissimo e di cui egli fu degno continuatore.

Chiudere dunque la tecnica e lo stile del Sanmartino all'interno della scuola dei Vaccaro e dei Bottiglieri mi sembra limitativo; tuttavia, considerato che non si hanno notizie di viaggi del Sanmartino, bisogna guardare dentro la cultura figurativa napoletana, ma risalendo a modelli stilistici più antichi. Sanmartino dové restare affascinato soprattutto dall'altissima qualità, sia tecnica che espressiva, raggiunta dalle opere dei grandi maestri della scultura del Cinquecento.

Un'osservazione in tale direzione fu fatta già dal Napoli Signorelli, che scriveva: "Non mi s'imputi ad eccesso di parzialità se in Giuseppe Sanmartino discepolo di Felice Bottiglieri io ravvisi il Santacroce de' nostri tempi. La minima delle sue opere manifesta il gran maestro"[96]. Circa centocinquant'anni dopo, Ferdinando Bologna, nel descrivere alcune statue del Santacroce in San Giovanni a Carbonara, si è espresso con parole che caratterizzerebbero altrettanto bene l'opera del Sanmartino: "Il San Giovanni Battista, ...di altissima e sofferente bellezza, tutto nell'orbita dell'ansia febbrile di Bartolomeo ‹Ordoñez›, se ne differenzia acutamente per quella delicata sottigliezza, gracile e fantasiosa, di orafo-marmoraro, che è tipica di tutte le opere del Santacroce; e lo stesso timbro di gracilità pungente, di grazia ansiosa torna nello stupendo Evangelista Marco della predella sottoposta al Battista"[97].

Ma più che le statue, Sanmartino dové studiare i bassorilievi sia del Santacroce, sia di Giovanni da Nola, sia degli spagnoli Ordoñez e de Siloe, la cui raffinatissima tecnica a stiacciato era ben più stimolante di tutto quanto poteva offrirgli il panorama napoletano sei-settecentesco.

Un tentativo di modellato in questa direzione, con piani sottilmente digradanti, mi sembra manifesti l'opera di Casacalenda, come anche la testa del Battista e lo sfondo architettonico con testine che si trova nell'episodio del cieco miracolato. Indicare con precisione quali siano stati i bassorilievi cinquecenteschi studiati dal Sanmartino non è possibile, perché non siamo di fronte a citazioni; giova però ricordare in quali chiese egli abbia lavorato nella sua attività giovanile.

Tra le primissime sculture in marmo ascrivibili all'artista napoletano, il Borrelli, sulla scorta del Catalani, gli ha attribuito giustamente due putti capoaltare, reggicandela, nella chiesa di Monteoliveto[98]. In questa chiesa Sanmartino ebbe modo di studiare i due bellissimi altari, ricchi di statue e bassorilievi, scolpiti da Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce, posti ai lati dell'ingresso; a questi altari aggiungerei anche il bassorilievo, oggi attribuito a scuola di Giovanni da Nola, che funge da paliotto sull'altare maggiore della chiesa e rappresenta l'episodio di *Cristo che lava i piedi agli apostoli*[99]; la sua architettura ricorda molto da vicino quella realizzata dal Sanmartino nel bassorilievo della Cappella Sansevero.

Anche la *testa del Battista*, datata dal Borrelli intorno al 1746, fu scolpita per una chiesa che racchiude capolavori della scultura cinquecentesca. In San Giovanni a Carbonara operò, oltre al Merliani e al Santacroce, il proto-manierista spagnolo Diego de Siloe al quale è attribuito un bassorilievo con un *Cristo morto* sull'altare della cappella Caracciolo di Vico. È su questi maestri che Sanmartino forgiò e raffinò quella tecnica che lo avrebbe condotto al *Cristo velato*.

Del resto non deve meravigliare un interesse per la cultura manierista del Cinquecento; il Sanmartino si allinea su quanto avevano già fatto in precedenza in pittura artisti rococò quali Giacomo Del Po e Domenico Antonio Vaccaro, pittori che erano stati attratti dagli aspetti più capricciosi e anticlassici dei maestri del Cinquecento.

In Sanmartino però non si trattò di gusto per il bizzarro, bensì di un interesse per quegli scultori iberici e napoletani nella cui "delicata sottigliezza" egli ritrovava uno stile idoneo alla sua ricerca di effetti fortemente patetici.

Con queste premesse osserviamo ora l'opera. Essa mostra una certa discordanza tra il fondo, raffigurante un edificio architettonico, forse un portico, scolpito a stiacciato grazie a un lento digradare dei piani dall'esterno verso l'interno, e i due personaggi modellati in primo piano con maggior rilievo. Lo sfondo architettonico, delimitato da un lato da colonne e dall'altro da archi e pilastri, è una chiara eco di modelli rinascimentali, quali le "porte di città" finemente scolpite nei bassorilievi di Giovanni da Nola e della sua scuola o raffigurate sulle porte lignee di alcune chiese napoletane del Cinquecento[100].

Sanmartino rivela qualche impaccio nella resa prospettica dell'architettura, come pure nel modellare a stiacciato le testine che si intravedono dietro la colonna, ma c'è da dire che l'artista si cimenta in un genere non molto in auge nella scultura napoletana tra Sei e Settecento.

Il Cristo e il cieco risentono maggiormente della lezione dei Bottiglieri e soprattutto il cieco non è lontano dalla vena espressivamente popolaresca alla quale gli scultori si ispiravano per le loro pregiate figure di pastori. I due personaggi si accostano assai bene alle opere di Casacalenda e di San Giovanni a Carbonara, per i medesimi effetti luministici che trasformano il marmo in cera; ma anche a una analisi più dettagliata, il confronto regge. Nelle mani del

Cristo ricorre quel modo d'incavare le unghie che si vede anche a Casacalenda, le capigliature e le barbe dei personaggi del bassorilievo Sansevero sono realizzati con la medesima tecnica, a piccole ciocche ondulate, che si ritrova nel Cristo molisano e nella testa del Battista; quest'ultima, con i suoi occhi chiusi e le labbra semiaperte, si avvicina strettamente a quella del cieco miracolato.

Occorre ora chiedersi quando Sanmartino abbia potuto scolpire quest'opera, che per le sue caratteristiche stilistiche deve necessariamente collocarsi non molto lontana dai lavori di Casacalenda e di San Giovanni a Carbonara. Siamo, dunque, intorno alla metà del quinto decennio del Settecento. Proprio a questo periodo risalgono probabilmente i dieci rilievi in stucco, rappresentanti scene di soggetto bacchico e di trionfi militari, osservabili tutt'oggi nell'androne di palazzo Sansevero in piazza San Domenico Maggiore, e attribuiti da alcune guide ottocentesche alla mano del Sanmartino. Sulla scorta di queste fonti, la Picone ne confermò nel 1959 l'attribuzione al Sanmartino e propose di collocarli in un momento coevo al *Cristo velato*. Il Borrelli, invece, ritornato sull'argomento nel 1966, propose di mettere in rapporto la data di esecuzione degli stucchi con un episodio militare cui Raimondo teneva moltissimo: la battaglia di Velletri, nella quale il principe, nel 1744, riuscì a porre in fuga, sia pure fortunosamente, l'esercito degli austriaci.

Il degrado nel quale si trovano oggi gli stucchi non rende facile la lettura dei bassorilievi, che risultano essere stati anche più volte rimaneggiati da mani inabili. Tuttavia appare riconoscibile lo stile sanmartiniano delle opere giovanili, assai influenzato dalle "glorie" di putti di Matteo Bottiglieri. Inoltre è da ricordare che proprio intorno al '46 il Sanmartino lavora per i di Sangro di Casacalenda, che abitavano anch'essi in piazza San Domenico Maggiore; è probabile che la committenza per la chiesa molisana sia in rapporto proprio con l'esecuzione di questi stucchi.

Poco dopo il '46 può essere stato realizzato anche il bassorilievo della Cappella; se questo è vero, si deve anticipare anche il progetto iconografico della chiesa, che doveva esistere in nuce già in questo periodo, in quanto, come si dirà nella seconda parte di questo studio, il bassorilievo è in stretta connessione di significato con il *Disinganno* e con altre statue della Cappella.

Origlia, quando parla della chiamata del Corradini nel 1750, scrive che il principe "...avea già da più anni cominciato ad abbel-

lir questo tempio col farne dipingere da valente pittore la volta, e cambiarne in meglio l'ordine delle cose con diversi ricchi ornamenti". Si può ritenere, dunque, che il principe avesse cominciato proprio col Sanmartino i lavori della Cappella; ma data la giovane età dello scultore e il risultato non particolarmente soddisfacente del bassorilievo, una volta venuto a Napoli il Corradini, scultore di chiarissima fama e per giunta anche massone, il Sansevero non dové avere dubbi che era questi l'artista al quale poteva veramente affidare le sue "idee" sull'iconografia della cappella.

Sanmartino dové dunque allontarsi dal cantiere dalla Pietatella, non potendo sostenere il confronto col veneto; ma morto il Corradini nel 1752, eccolo rifarsi avanti, dopo aver visto il maestro veneto all'opera, e proporre a Raimondo di realizzare in marmo il bozzetto del *Cristo velato*.

"...Nel mezzo di questa cripta sarà posta una statua di marmo scolpita a grandezza naturale, rappresentante Nostro Signore Gesù Cristo morto, coperto da un sudario trasparente realizzato dallo stesso blocco della statua, ma fatto con tanta arte che lascia stupiti i più abili osservatori. È l'opera di uno dei miei scultori, un giovane napoletano chiamato Giuseppe Sanmartino"[101]. Così scriveva il principe di Sansevero nel 1754 al fisico Jean Antoine Nollet, uno degli scienziati più famosi del tempo, al quale egli indirizzò alcune lettere per comunicargli i risultati di alcuni esperimenti. Questa testimonianza, scritta poco dopo la realizzazione del *Cristo*, è un punto di partenza preciso per avviare la discussione su di un tema non solo noto agli studi, ma anche caro alla tradizione popolare. La statua del Sanmartino è certo l'opera più famosa della scultura napoletana e si può veramente affermare che fin dal tempo della sua esecuzione non ci sia stato erudito, cultore o storico dell'arte napoletana del Settecento che non si sia sentito in dovere di esprimere la sua opinione.

figg. 48-49

Riesaminiamo in ordine cronologico i testi principali relativi all'opera.

Dalle affermazioni del di Sangro possiamo innanzitutto ricavare la sua consapevolezza della qualità artistica della statua, ma al tempo stesso troviamo conferma di quel tono da grande aristocratico, che avevamo notato già a proposito del Queirolo, quando egli indica il Sanmartino come "uno dei miei scultori", lasciando intendere il numero cospicuo di artisti e soprattutto di aiuti che lavoravano nella sua Cappella. Il fatto che chiami l'artista un "giova-

ne" conferma la limitata considerazione di cui doveva godere lo scultore agli occhi del principe e che il *Cristo velato* dovesse essere il banco di prova del suo talento. Anche l'Origlia, infatti, venuto a parlare della morte del Corradini, scrisse che l'esecuzione del *Cristo* fu affidata a "un certo napoletano nominato Giuseppe Sanmartino il quale offersesi d'iscolpire in marmo un Cristo morto secondo un modello in creta lasciato dal Corradini, ch'esser dovea del tutto ricoverto d'un lenzuolo di velo trasparente dello stesso marmo, e il Principe per far pruova dell'abilità del giovane vi aderì, in capo a tre mesi n'ebbe da quello un'opera sì fattamente al naturale, che reca diletto, e insieme ammirazione somma a chiunque la mira"[102].

Dopo il felice esito dell'opera ci saremmo aspettati di vedere incrementata l'attività del Sanmartino nella Cappella, cosa che invece non accade. Le cause dell'allontanamento dello scultore non sono riferite in nessuna fonte e resta ancora da chiarire il motivo di tale distacco.

Avanziamo delle ipotesi. Raimondo considerava il Queirolo il vero erede della scultura corradianiana e nonostante le qualità espresse dal Sanmartino non ritenne di sostituire con un giovane artista locale il maestro genovese, venuto a Roma coperto di chiara fama.

Sappiamo, ancora, da un ritrovamento documentario, che il Cristo fu pagato ben cinquecento ducati il di Sangro poté ritenere troppo alte le richieste dell'artista napoletano, dato che il Queirolo per 1200 ducati annui si era impegnato contrattualmente a scolpirgli ben più statue[103].

I rapporti comunque dovettero interrompersi bruscamente, in quanto leggiamo nel testamento, firmato in data 1771, che Raimondo di Sangro, rimasto insoddisfatto di alcune statue della chiesa[104], invitava i suoi eredi a farle rifare da valente scultore, senza però indicare il nome del Sanmartino, che in quella data era certamente l'artista più famoso del Regno di Napoli.

I riconoscimenti del valore del Sanmartino da parte della critica non napoletana furono però ancora rari nel corso del Settecento, se nel 1769 Carlo Giuseppe Ratti, nella biografia dedicata a Francesco Queirolo, scriveva: "Mi raccontò lo stesso Ansaldi come, essendo stato a Napoli nello studio nel nostro Queirolo, vide molti altri lavori di lui, e fra questi un Cristo morto, coperto di un sottilissimo lenzuolo, che tutto il nudo della figura lasciava trasparire"[105].

Il nome di Innocenzo Ansaldi, teologo ed erudito genovese, in rapporto con i circoli romani filogiansenisti ed amico di Benedetto XIV, ci riporta nella cerchia culturale Corradini-Queirolo-di Sangro della quale abbiamo detto in precedenza; ma come si spiega l'errore di attribuzione riferito dal Ratti? Le ipotesi possono essere due: o l'autore parla di un ennesimo bozzetto del *Cristo*, opera dello stesso Queirolo, il che mi sembra improbabile dato il non esplicito riferimento e, viceversa, la descrizione analitica fatta dal Ratti, o l'Ansaldi attribuisce all'artista genovese l'opera del Sanmartino, la quale si trovava nello studio del Queirolo in attesa di essere sistemata nella cripta, non ancora ultimata.

Ancora un'incomprensione del *Cristo velato* si legge nella *Description historique et critique de l'Italie, ou nouveaux mémoires sur l'Etat actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population et de l'Histoire Naturelle*, scritto nel 1769 dall'Abbé Richard, autore di uno dei tanti resoconti di viaggi sull'Italia, divenuti di gran moda nel corso del Settecento in sintonia con lo spirito enciclopedico della Francia. Ecco quanto si legge sul *Disinganno*, la *Pudicizia* e il *Cristo velato*: "Accanto ai pilastri che sostengono la mezza cupola, vi sono delle statue che si possono considerare come dei capolavori per la bellezza dell'esecuzione e la difficoltà del lavoro. L'una rappresenta un uomo avvolto in una rete pesantissima nella quale è imprigionato e che ha rotta per tirarne fuori la testa e un braccio. La statua è lavorata in questa rete con molta cura e con pari verità e nobiltà. È opera di uno scultore genovese, è, si dice, l'emblema di un principe di questa casa che, dopo molte crudeli avventure che egli si era attirato per il suo temperamento focoso e vendicativo, non trovò altro mezzo, per sottrarsi alla vendetta dell'Imperatore e alla morte, che entrare nello stato ecclesiastico sotto la protezione del Papa Benedetto XIII (sic); l'altra è quella di una donna in piedi avviluppata in un velo o sudario. Essa è opera del famoso Corradini, scultore veneziano. È veramente una bellissima cosa, in quanto all'esecuzione e all'intelligenza; bisogna vederla per giudicare e immaginare come con del marmo, si sia potuto fare apparire i tratti di una figura celata sotto un velo e in modo da dare l'idea della loro regolarità. Uno scultore napoletano ha voluto imitarla rappresentando un Cristo morto avviluppato in un sudario; ma non si vede che il lavoro stentato e pesante di un copista, mentre nell'altra si ammira la natura stessa imitata con la più grande verità. Nella donna il velo ha poco spessore

e i tratti vi traspaiono; mentre il Cristo sembra coperto da un sudario spesso come la più grossa stoffa"[106].

Al di là del giudizio di valore espresso, c'è da osservare che il Richard vede giusto nel momento in cui differenzia nettamente l'opera del Corradini da quella del Sanmartino e su quanto dice riguardo alla velata si può concordare. Nella *Pudicizia* certamente colpisce la capacità del Corradini nel realizzare secondo i canoni classici della statuaria antica un corpo di donna precisamente delineato nei contorni e nei volumi, al di sopra del quale è posto un sottilissmo velo aderente alla pelle come se fosse bagnato e che forma dunque pieghe sottili che si infittiscono solo nelle zone cave della statua.

I modelli sanmartiniani non sono le statue romane, bensì la tradizione della scultura napoletana tardo-barocca, intrisa di naturalismo, rielaborata in chiave autonoma sull'espressionismo dei maestri del Cinquecento. La netta distinzione tra corpo e velo ricercata dal Corradini è estranea alla visione del Sanmartino, nel suo bellissimo Cristo la carne del cadavere si confonde e si disfa nel velo del sudario, e la figura raggiunge effetti di intenso patetismo[107]. Il Corradini nei bozzetti conferiva alle forme un movimento più libero ed espressivo, ma questi caratteri venivano abbandonati nella realizzazione della statua[108].

Alcuni anni dopo, un altro francese, il famoso marchese de Sade, avrebbe reso giustizia all'artista napoletano. Giunto a Napoli nell'inverno 1775-76, egli visitò il palazzo e la Cappella di Sangro ed ecco quanto scrive: "Il palazzo San Severino (sic) non offre che degli appartamenti scalcinati che da venti anni tutti i viaggiatori vedono sempre in questo stato. Gli appartamenti sono in verità ornati di affreschi di Belisario ‹Corenzio› che hanno della freschezza e gradevolezza, ma ecco tutto. Si vedono in una di queste stanze due scheletri abbastanza curiosi. Ma l'oggetto principale è la Cappella che a Napoli passa per un capolavoro e che il signor Richard ha molto lodato. Quanto a me io penso che la si possa guardare come il culmine della follia e del cattivo gusto. È una piccola navata ornata di quattro cappelle; da ogni lato dei pilastri delle nicchie, sono delle statue del genere più massiccio e spesso. Ai due lati della nicchia dell'altare principale ve ne sono due che suscitano l'ammirazione degli sciocchi e per conseguenza dell'abate Richard. L'una di una donna avvolta in un velo, l'altra di un uomo in una rete. Tutto ciò è pesante, senza delicatezza, senza natura, senza fascino e

bisogna avere il gusto totalmente depravato per trovare la minima perfezione in queste due opere. Dopo aver visto i tesori che il Campidoglio conserva, come si può impunemente lodare questi detestabili oggetti? Le tombe, le statue, gli ornamenti, gli angeli della porta, di uno dei quali il signor Richard fa ancora il più folle elogio, tutto ciò è detestabile! I bassorilievi dell'altare maggiore carico di sculture, con pari confusione e profusione, sono dello stesso genere; i materiali solamente di questa cappella, tutta rivestita e ornata di bei marmi, ne fanno, a mio avviso il solo valore. In un angolo a destra e posto a terra, senza essere ancora sistemato, vi è un Cristo avvolto in un sudario che il signor Richard disprezza e che, secondo l'opinione di tutti i conoscitori, supererà tutte le opere di questa cappella. Si paragoni la stoffa, la finezza del velo di questo Cristo con quello della donna, si confronti la bellezza, la regolarità delle proporzioni e l'insieme e si vedrà quale estrema differenza! Si dice quest'ultima, opera di un artista moderno napoletano. Sia. Ma di qualunque mano siano le altre sculture l'uomo imparziale sarà sempre costretto ad accordare la superiorità a quest'ultimo. Il principe di questa casa amava molto le arti, ma visibilmente il suo non era che il gusto di un principe napoletano. Il signor Richard fa con enfasi l'elogio di diversi segreti che possedeva per colorare il marmo e per farlo sembrare di una qualità che si trova solo nei paesi lontani, e per formare addirittura pietre preziose! Il figlio che non ha gli stessi suoi gusti e che anzi lascia la cappella in cattive condizioni non sembra occuparsi di tutto ciò, discretamente, perciò, io lascerò al signor Richard e a un piccolo opuscolo che si vende alla porta del palazzo l'onore di celebrare i talenti del defunto..."[109].

Queste parole, scritte dall'autore di *Justine ou les malheurs de la vertu*, gettano luce non solo sulla Cappella, ma soprattutto sulla modernità del giudizio estetico del de Sade, il quale ci appare intriso di giovane gusto neoclassico, originato evidentemente dalla più libera cultura illuministica francese e raffinata sugli originali reperti archeologici che aveva potuto ammirare nel museo capitolino.

Tra i viaggiatori stranieri che apprezzarono il *Cristo* più delle altre statue, vi fu Henry Swinburne, anch'egli affiliato alla massoneria, il quale scrisse: "Le chiese di Napoli sono piene di tombe di personaggi importanti. Si vedono nella cappella del palazzo di Sansevero parecchie statue veramente straordinarie. L'arte con la quale lo scultore ha superato la difficoltà di rappresentare con verità

dei corpi avvolti nei drappi funerari, o attorcigliati in reti è veramente stupefacente. Ma il pezzo di scultura che mi ha più colpito e il cui valore è al di sopra di tutti gli altri è un Cristo nel suo lenzuolo, eseguito da Sanmartino scultore napoletano che vive ancora. È certamente un pezzo sublime"[110].

Un'interessante sia pur brevissima testimonianza la ritroviamo ancora nei quaderni di viaggio di Antonio Canova, il quale durante il suo soggiorno napoletano andò più volte a visitare lo studio del Sanmartino[111]. Il due febbraio 1780, recatosi a visitare la cappella, annotò: "Questa mattina si portassimo nella cappella della casa di San Severino, questa capella è ripiena di statue, e Depositi di marmo, vi è anco la statua velata fatta dal Coradini... Vi sono ancora un Cristo di figura al naturale, posto sopra un lenzuolo, e coperto da un vello, il quale mi parve di più merito della statua del Coradini, questo Cristo è opera di Giuseppe Sanmartini ora vivente;ma le due statue che mi parve più meritevole furono, una Santa Rosa in gienochioni e il Santo nella cappella di Facciata"[112].

Siamo nel 1780, Canova è giovanissimo e ancora lontano dai futuri esiti neoclassici. Ma non è un caso che egli mostri di prediligere nella Cappella la grazia arcadica dei santi scolpiti dal Queirolo, se ricordiamo che il Fernow, partigiano del Thorvaldsen, gli avrebbe rimproverato nei *Römische Studien* del 1806 l'incapacità di raffigurare soggetti eroici a causa della sua eccessiva propensione "al morbido, al tenero, al delicato".

In termini non altrettanto elogiativi si espresse alcuni anni più tardi il maggiore critico ed estimatore di Canova, il conte Leopoldo Cicognara, che nella sua *Storia della Scultura* scrisse: "Si fa molto caso nella cappella dei Sangri di quel Cristo velato e disteso scolpito dal Sanmartino. Parve ad alcuno ignaro del vero bello dell'arte e delle vere difficoltà che incontra l'artista che l'esprimere il velo adattato sul corpo fosse il confine dell'umano operare, ma il disinganno è parlante al solo affacciarsi su questa materiale imitazione della natura. Le pieghe che cuoprono questo corpo sono di un genere infelice, minute, conformi, taglienti, affettate per troppa servilità, e non resta da lodarsi che la pazienza meccanica e il condurre con lo scalpello questa figura, listata più che velata dal parallelismo di queste minute pieghe"[113].

C'è da dire che il Cicognara non si recò mai a Napoli e si limitò a consultare solo fonti scritte ed incisioni delle statue della Cappella, in base alle quali stilò inappropriati giudizi. Le stesse osser-

vazioni sul *Cristo* rivelano un'incomprensione anche sul piano tecnico della fattura della statua, il che gli poteva derivare solo da una lettura indiretta dell'opera.

Dopo il Cicognara, nel corso dell'Ottocento, alcuni autori stranieri, influenzati dall'imperante gusto neoclassico, espressero giudizi negativi sulla famosa statua del Sanmartino, che vedevano solo come esempio di virtuosismo tecnico, privo di valore artistico[114].

Fecero eccezione alcuni eruditi e studiosi locali, memori della tradizione plastica partenopea e vicini alla produzione artistica barocca e rococò che a Napoli non era mai stata offuscata dall'ondata neoclassica[115].

Nel 1811 Pietro Napoli Signorelli, dopo aver indicato il Sanmartino come "il Santacroce dei nostri tempi" scriveva del *Cristo*: "...ed in soli tre mesi condusse a capo quest'opera singolare, la quale, riserbandosi la gloria dell'invenzione al Corradini, riscosse gli applausi del pubblico ben meritati al pari della Pudicizia velata"[116].

Lo studioso che maggiormente mostrò di apprezzare il Sanmartino in pieno Ottocento fu Raffaele Tufari, autore di un importante libro sulla Certosa di San Martino, scritto nel 1854. Questi pur facendo delle riserve sull'arte napoletana del Settecento scriveva: "Però se da una parte dobbiamo deplorare siffatto guasto arrecato all'arte deturpandone il tipo primitivo, dall'altro non vuolsi tacere che il gusto di quel tempo, quasi a conforto di tanta disavventura, tolse a far mostra di un altro genio inventivo e forse inimitabile a nostri dì, quello cioè di operare con una facilità e finitezza di scalpello che non sapremo abbastanza lodare... fino a quel raro ingegno di Sanmartino dopo di cui l'arte vedesi risorta e condotta al massimo grado di perfezione del bello per opera dell'immortale Antonio Canova"[117].

9. *I bozzetti per il Cristo velato*

Alla critica novecentesca, soprattutto a partire dagli anni cinquanta, spetta il merito di aver valutato la produzione plastica del Sanmartino in modo globale, ossia senza soffermarsi solo sull'opera scolpita per la chiesa del di Sangro, bensì occupandosi anche dei suoi lavori successivi e rivalutandone l'attività di modellatore di pastori da presepe.

Circa l'argomento che più strettamente ci riguarda, si è aperto un interessante dibattito sui bozzetti preparatori per la celebre statua.

Nel 1959 Marina Picone, in base ad uno studio del Riccoboni che aveva portato a conoscenza degli studiosi il bozzetto del *Cristo* acquistato dal Museo di San Martino nel 1914, ribadì l'attribuzione al Corradini proposta dallo studioso veneto, ma contestò l'ipotesi che Sanmartino si fosse servito solo del bozzetto corradiniano per la realizzazione della statua. La Picone fece osservare con molta pertinenza come "le due testine di angeli" fossero "tolte di peso dai due angioletti che, a guisa di fermaglio, chiudono la composizione della Pietà di San Moisé a Venezia"[118]; a queste possiamo aggiungere anche le testine che ornano il tabernacolo dell'altare pugliese ~~recentemente~~ attribuito all'artista veneto.

Nel 1974 Gennaro Borrelli, nel confermare l'attribuzione al Corradini del bozzetto conservato nel Museo napoletano, ha tirato in ballo un nuovo bozzetto, oggi in una collezione privata napoletana, e ne ha proposto l'attribuzione al Sanmartino[119]. Le argomentazioni di carattere eminentemente stilistico ci sembrano assai probanti, anche se mi è stato impossibile vedere personalmente il bozzetto. L'autore riporta, inoltre, un'interessante testimonianza di Luigi Catalani che nel 1845 scriveva: "alcuni eredi e discendenti di questa famiglia Sansevero posseggono oggi il bozzetto originale in terracotta di questo Cristo velato, però con qualche cangiamento, dippiù che non si vede nell'opera eseguita in marmo"[120]. L'Autore non è in grado di precisare a quale dei due bozzetti in terracotta si riferisca il Catalani; il problema consiste a mio parere nel decifrare quel "dippiù" riferito dalla fonte ottocentesca. C'è da ricordare che i due bozzetti differiscono anche sul piano iconografico, in quanto quello pubblicato dal Borrelli, pur essendo molto più vicino stilisticamente al *Cristo* in marmo, manca di alcuni particolari come la corona di spine e gli strumenti della passione; mentre il bozzetto del museo napoletano presenta una coltre molto più decorata e soprattutto le citate testine di angioletti. Potrebbero essere proprio queste il "dippiù" di cui parla il Catalani, ma il problema resta aperto.

Nel 1978 Ursula Schlegel ha portato a conoscenza degli studi un altro bozzetto in creta, acquistato dal Museo statale di Berlino, attribuendolo alla mano del Corradini e proponendo di assegnare al Sanmartino il bozzetto conservato a Napoli[121]. Alla studiosa te-

desca sfuggono, però, i caratteri decisamente corradiniani dell'opera del museo partenopeo, come pure quelli dello stile del Sanmartino. Infatti, se si dovesse avvicinare un nome al bozzetto di Berlino, potrebbe essere quello del Sanmartino; ma se mettiamo a confronto il bozzetto pubblicato dalla Schlegel con quello in collezione napoletana, pur essendo apparentemente vicini, la qualità di quest'ultimo ci apparirà veramente superiore.

Nel 1980, infine, Teodoro Fittipaldi, nel rigettare la proposta della Schlegel, riconferma l'ipotesi Riccoboni-Picone e attribuisce il bozzetto delle raccolte tedesche al Queirolo[122]. In mancanza di altri bozzetti dello scultore genovese, non ci sembra possibile fare un preciso confronto ed il problema resta aperto.

10. *Francesco Russo: gli affreschi della Cappella e la tomba di Raimondo di Sangro*

Nel testamento di Raimondo di Sangro si leggono notizie interessanti riguardo ad alcune opere della Cappella delle quali egli non era soddisfatto. Infatti, dopo avere espresso la volontà che i suoi discendenti, insieme con il Rettore della casa e il Rettore della Cappella, si adoperino sempre per la conservazione in perfetto stato di tutta la chiesa di famiglia e soprattutto s'impegnino affinché la sua decorazione resti fin nel minimo particolare inalterata, aggiunge: "Solo si bene eccettuo dalla suddetta proibizione il rifacimento dell'attuale Superiore Pittura della Soffitta, o sia volta della riferita Chiesa (dico della pittura di mezzo, e non degli ornamenti, che le stanno inferiormente contigui); anzi laddove al tempo della mia morte non si trovi esserne già stata da me rifatta, raccomando e incarico istantemente al mio erede Universale e Primogenito che procuri in ogni conto al più presto, che gli sia possibile di rifarla, valendosi del miglior Pittore, che esista, e di rifarla più gentile e meglio intesa e adattata alla ricorrenza dell'ordine, e del carattere degli ornamenti, de' quali la suddetta chiesa è pregiata: così pure eccettuo dalla suddetta proibizione le quattro suddette statue, cioè quella del Decoro annessa al doppio Deposito delle Principesse d.a Isabella della Tolfa, D.na Laudomia Milano; quella dell'Educazione annessa al doppio Deposito della Principessa d.a. Girolama Caracciolo, e D.a Clarice Carafa; quella dell'Amor Coniugale, annessa al Deposito designato alla presente Sig.ra Duchessa di Torre-

maggiore, mia dilettissima Nuora, a cui il Signore Iddio si degni di dare lunghissima vita; e quella del Dominio di se stesso, annessa al Deposito della Principessa D.a Girolama Loffredo: questa eccettuazione però voglio che s'intenda da me permessa e autorizzata nel solo caso che, o sorgendo qui in questa Real Capitale, o capitandovi qualche insigne ed eccellente Scultore, piacesse al suddetto mio Erede Universale e Primogenito di rifarne qualcuna, o anche tutte e quattro; ad ogni modo però voglio che ciascuna nuova Statua simboleggi la stessa virtù che simboleggiava quella, nel luogo della quale essa dovrà subentrare, e che ritenga tal quale annessa la stessa prima iscrizione: ma per rispetto a tutte le altre statue esistenti ne' Depositi de' Maschi, e negli altri restanti pilastri, e nelle altre Cantoniere della nave della Chiesa, e nelle Acquasantiere, e nel Deposito di Cecco di Sangro sulla porta, ch'é per diritto rimpetto all'Altar Maggiore, voglio che s'intenda sempre ferma e costante e perpetua l'ordinata proibizione di qualunque rinnovamento, sconciamento, innovazione, ed alterazione"[123].

Come interpretare dunque la volontà del principe di cambiare alcune opere della Cappella che non gli sembravano all'altezza delle altre? Tenuto conto del suo esplicito desiderio di lasciare inalterata l'iconografia di tutte le opere della Cappella, è evidente che la sua insoddisfazione era rivolta solo alla loro realizzazione artistica. Infatti il *Decoro* del Corradini, probabilmente lasciato incompiuto dallo scultore veneto, non è certo all'altezza della *Pudicizia*, della *Mestizia* e del bassorilievo raffigurante l'episodio del *Noli me tangere*; così come l'*Educazione*, il *Dominio di se stesso* e l'*Amor coniugale* sono realmente le sculture meno felici del Queirolo, del Celebrano e del Persico. Inoltre Raimondo doveva essere al corrente dello scalpore suscitato presso i contemporanei, sia viaggiatori stranieri sia competenti locali, dalle statue della *Pudicizia*, del *Disinganno* e del *Cristo velato*, mentre delle altre sempre se ne taceva e probabilmente se ne pensava male.

Il di Sangro non menziona tra le statue da rifare il monumento a Cecco di Sangro che, come si è detto, non è da considerare tra le cose migliori del Celebrano. Anzi c'è da ritenere che il principe dové essere assai soddisfatto che l'artista si fosse rivolto ad una iconografia funeraria di matrice tardo-cinquecentesca, ampiamente presente a Napoli nelle tombe di stile naccheriniano della più antica aristocrazia del Regno, perché in tal modo veniva esaltato il valore militare di un suo avo.

Tra le opere che il di Sangro desiderava si rifacessero c'era, inoltre, l'affresco del soffitto dipinto da Francesco Russo, firmato e datato 1749, raffigurante, così come si dice nelle guide locali antiche, la *Gloria del Paradiso* o il *Paradiso dei di Sangro*. fig. 51

Francesco Russo è a tutt'oggi un pittore pressoché sconosciuto; le fonti tradizionali della storia dell'arte napoletana del Settecento purtroppo tacciono e l'unico contributo critico su questo artista, sia pur breve, resta quello di Marina Picone nell'ormai lontano 1959.

La studiosa, nell'esaminare gli affreschi della volta Sansevero, avanzava l'ipotesi che questi non fossero opera di un artista napoletano e affermava: "Questo limpido impianto prospettico non sembra aver origine a Napoli, dove l'esemplare tipico era pur sempre quello cortonesco, nella trionfante divulgazione giordanesca: la fantasia quadraturista del Russo sembra piuttosto affondare le radici a Roma, riportandosi alle geometriche spartizioni di Andrea Pozzo e, ancor di più, agli sconfinati orizzonti del Gaulli e dei genovesi di stretta osservanza, quali Gregorio De Ferrari o il Piola. Questa ipotesi porterebbe a spostare l'educazione di Francesco Russo da Napoli a Roma, giustificando in tal modo l'assoluta assenza di notizie circa i suoi lavori napoletani"[124].

Circa trenta anni dopo questo intervento, gli studi su Francesco Russo hanno fatto un piccolo passo avanti grazie a qualche ritrovamento documentario, ma nessuno è più ritornato sulle origini e la formazione artistica del pittore. Avanzerò, dunque, una proposta sulle origini figurative del Russo in base alle scarsissime testimonianze settecentesche fino ad oggi rinvenute e, soprattutto, guardando allo stile degli affreschi.

Che i rapporti tra il Russo e il di Sangro fossero precedenti al 1749 e fossero continuati almeno fino al 1765 ci è attestato da due pagamenti a favore del Russo presso il Banco della Pietà e il Banco dei Poveri, risalenti l'uno al 1744 e l'altro al 1765[125]. Il primo documento è un pagamento che la Deputazione di San Gennaro fece a Nicola e Francesco Rossi per l'affresco dell'antisagrestia del Cappellone del Tesoro del Duomo di Napoli, dove si dice esplicitamente che il committente fu il principe di Sansevero. Elio e Corrado Catello nel riportare questo documento identificano giustamente, a mio parere, Francesco Rossi, *il quale, per altro in due polizze del '43 si ritrova col cognome di Russo*, con il pittore della *Gloria del Paradiso* di Sangro e rilevano *l'identità dell'impianto prospet-*

tico e il particolare della decorazione monocroma, che inquadra la specchiatura centrale della «Vergine in gloria» nonché altri riferimenti (l'angelo, i medaglioni retti da putti)[126] degli affreschi del Duomo con la volta della Pietatella. Vedono, però, nel Nicola Rossi, cui si riferisce il documento, il ben più noto Nicola Maria Rossi, del quale il De Dominici ci ha lasciato notizia di valente allievo del Solimena. I Catello, nel chiedersi se ci fossero gradi di parentela tra Nicola e Francesco, rilevano la notevole differenza di età tra i due. Sappiamo, infatti, che Nicola Maria Rossi, secondo il De Dominici, nel 1706, a sedici anni, passò alla scuola del Solimena e che nel 1726 fu chiamato dal marchese di Refrano a Vienna, dove dipinse molti ritratti; nel 1730 fece ritorno a Napoli, dipinse tra l'altro alcune tele per il viceré di Harrach e morì nel 1758. Mi sembra, dunque, difficile che nel 1744 il Rossi operasse accanto al nostro Francesco, pittore certo di non chiara fama e di mezzi artistici più modesti. Inoltre, un recentissimo ritrovamento documentario attesta che in data 11 gennaio 1745 il principe di Sansevero paga trenta ducati a Nicola Russo "in soddisfazione di un quadro... fatto ad uno degl'altari laterali nella chiesa detta della Pietatella..."[127]. Il Nicola Rossi o Russo collaboratore di Francesco dové essere dunque un altro.

Vorrei avanzare l'ipotesi che i due Russo in questione fossero in realtà fratelli e più precisamente due dei cinque figli di quel Cristoforo Russo, *bravo ingegnere e pittore napoletano*, ricordato dalle fonti quale pittore di paesaggio e scenografo, collaboratore insieme con Vincenzo Re dello scenografo parmense Pietro Righini, attivo presso il Teatro San Carlo a partire dal 1737, il quale era stato allievo del Bibiena[128].

La cultura di questi artisti attivi nell'allestimento dei fondali del San Carlo e, come è noto, di moltissimi apparati civili e religiosi, è un punto di riferimento per la formazione del nostro Francesco, il quale, memore di un addestramento ricevuto nella bottega di uno scenografo, rappresentò con lo stesso gusto la *Gloria del Paradiso* della Pietatella. C'è infatti da osservare che l'impianto prospettico e illusivo non ha nulla della chiarezza geometrica con la quale Padre Pozzo realizzava nei suoi soffitti complesse costruzioni architettoniche; queste si ergono in proiezione perfettamente ortogonale verso il punto di vista dell'osservatore, con una "quadratura" eminentemente classicista attraverso cui lo sguardo del fruitore viene condotto gradatamente dall'aula sacra fino al cielo,

dove è rappresentato con effetto di *trompe l'oeil* l'evento mistico; ne è un esempio la volta di S. Ignazio a Roma.

Niente di tutto questo nella volta napoletana. Qui in realtà non esiste una membratura architettonica ben definita, anzi si determina una sorta di contraddizione tra la raffigurazione della copertura architettonica del soffitto, realizzata mediante cupolette e costoloni dipinti e riccamente decorati a finto stucco, e la rappresentazione della *Gloria del Paradiso* che inverosimilmente si sovrappone alla struttura architettonica nella parte centrale.

Siamo, come si vede, all'interno di una visione spaziale che si riallaccia più che al pittore-architetto Andrea Pozzo alla tradizione della scenografia napoletana dell'età barocca, la quale raggiunse a Napoli il massimo splendore, come ha osservato il Mancini, tra la fine degli anni trenta e l'inizio degli anni sessanta del Settecento. Occorre riprendere il confronto che la Picone faceva tra gli affreschi della Cappella Sansevero e quelli del Palazzo Reale di Portici, questi ultimi attribuiti in seguito da Franco Mancini a Vincenzo Re. Infatti ritengo possibile che proprio l'impianto prettamente scenografico di matrice bibienesca, alla Re e alla Righini, sia alla base delle soluzioni architettoniche scelte dal Russo. Quest'ultimo potrebbe anche essere l'autore di quella *Macchina della cuccagna fatta erigere avanti il Real Palazzo il dì 28 agosto giorno natalizio di sua maestà cristiana Elisabetta Cristina Imperatrice Regnante*, il cui disegno, conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria, è firmato F. Russo e datato 1733[129].

Egli, dunque, fu soprattutto un pittore scenografo e ciò è confermato anche dalla scarsa qualità delle figure dipinte sul soffitto di Sangro. Per l'ornamentazione architettonica dell'affresco si dovè servire, anche se rielaborandole in chiave più specificamente rococò, di alcune soluzioni decorative di un testo canonico per gli architetti scenografi tardo-barocchi: *La prospettiva de' pittori e architetti di Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù* e, in particolare, della *Parte seconda. In cui si insegna il modo più sbrigativo di mettere in prospettiva tutti i disegni di Architettura*, pubblicato a Roma nel 1700. Infatti, anche se abbiamo escluso per l'impostazione generale dell'affresco una diretta filiazione da Padre Pozzo, è probabile che il Russo abbia avuto presente il testo del gesuita per quanto attiene alla realizzazione di alcuni motivi decorativi. Difatti soprattutto le figure LVI e la LIX, indicate dall'architetto come esempi in *Soffitti bislunghi e suo anvertimento* e in *Prospettiva di sotto in su*

delle passate figure, mi sembrano aver dato al Russo lo spunto per l'inquadramento dei ritratti dei santi della famiglia di Sangro. Agli studi del Pozzo, il Russo sembra ispirarsi soprattutto per l'affresco della finta cupoletta del soffitto sovrastante l'altare maggiore. Erroneamente attribuita dalla tradizione al Celebrano, questa cupoletta, così come è già stato scritto dalla Picone, è da ritenersi opera del Russo, che può avere avuto come riferimento la ben più elaborata finta cupola dipinta dallo stesso Andrea Pozzo sul soffitto sovrastante l'altare maggiore del Gesù. Osservando attentamente la finta cupoletta c'è da aggiungere che essa appare come una sorta di *pendant* in pittura della cupoletta sovrastante la cripta della chiesa, dove il di Sangro aveva in animo di collocare il *Cristo velato*. Analogie ancora si riscontrano tra le finte membrature del soffitto affrescato e la cupoletta decorata a stucco del vano che porta dalla Cappella alla cripta; è probabile, dunque, che lo stesso Russo abbia progettato l'ornamentazione di questo vano, all'interno del quale è posta la tomba del principe, che è sua opera certa. fig. 53

Sarebbe lecito meravigliarsi che Raimondo di Sangro si sia affidato per il progetto della sua tomba ad un artista così modesto come il Russo, dopo essersi servito di famosi scultori. Sulla lapide del monumento si legge che il rettore e i cappellani della chiesa furono i committenti di questo monumento; tuttavia, considerato che questa lapide, come dicono le fonti, fu realizzata in marmo rosso con lettere a rilievo, mediante tecniche di colorare e di corrodere il marmo ritrovate dal di Sangro, non è da escludere che tutto il disegno della tomba sia stato pensato dallo stesso principe e fatto disegnare e realizzare da Francesco Russo.

Questa tomba, a mio giudizio, può derivare, in linea di massima, da una incisione tratta dall'opera di Giuseppe Galli di Bibiena: *Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo VI imperador de' Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale ed architetto inventore delle medesime*, Augustae 1740. fig. 54

Il Russo riprende solo la parte centrale dell'alto zoccolo sul quale si erge tutto il grande apparato funebre, ma pressocché identici risultano il disegno della cornice, della lapide, della chiave dell'arco e dei trofei militari posti al di sopra della lapide.

Ci appare plausibile che Raimondo di Sangro, i cui legami con la casa d'Austria erano stati in passato assai stretti, potesse scegliere d'ispirarsi per la sua tomba a un disegno elaborato in ambiente austriaco e per un apparato funebre di destinazione imperiale. Ma

non è da escludere che l'interesse per il libro d'incisioni del Bibiena poté anche essere stimolato dallo stesso Corradini, che fu in stretto rapporto di amicizia e collaborazione con Antonio Galli di Bibiena, fratello di Giuseppe[130]. Per quanto riguarda l'iconografia della parte superiore della tomba, essa si riallaccia anche a una tradizione tipica dell'aristocrazia napoletana, che amava ricordare nella tipologia funeraria le cariche militari del defunto grazie proprio alla rappresentazione di simboli prettamente militari. Un ulteriore esempio di tale orientamento è costituito dalla tomba di Nicola di Sangro principe di Fondi, personaggio strettamente apparentato con i di Sangro di Sansevero, sita nella Cappella Carafa in San Domenico Maggiore. Il monumento, come si legge nella lapide, fu fatto erigere da Domenico e Placido in memoria del fratello morto nel 1750. Questi, valente militare che aveva fatto parte del seguito di Filippo V di Spagna come consigliere di guerra, capitano generale dell'esercito e comandante generale interno nel regno di Napoli[131], è rappresentato a mezzo busto in marmo al centro in un medaglione ovale con cornice liscia. Al di sotto vi è un'epigrafe incisa su pelle di leone e ai lati sono scolpiti armi militari, bandiere e un tamburo coperto da un drappo ove, tra i gigli dei Borbone, è rappresentato lo stemma della monarchia di Spagna. Il defunto indossa una corazza, decorata con la fascia dell'ordine di San Gennaro e il Toson d'oro, ha una spada a lato e nella mano sinistra regge il bastone di capitano.

Le due tombe, però, nonostante siano quasi coeve, manifestano una differenza fondamentale di gusto stilistico: Nicola di Sangro è rappresentato in mezzo busto corazzato secondo una tradizione precedente di matrice eminentemente seicentesca, quale ad esempio riscontriamo nel mezzo busto di Tiberio Brancaccio, scolpito dal Troccola nel 1699 nella chiesa di Sant'Angelo a Nilo; e nonostante i tentativi degli scultori barocchi di realizzare in modo naturalistico i tratti fisiognomici dei defunti, resta predominante il carattere celebrativo e aulico della rappresentazione, nella quale la committenza aristocratica voleva soprattutto esaltare il valore militare del congiunto rappresentato e ribadire l'importanza della casata. Nella tomba di Raimondo si avverte una svolta di gusto nella scissione che avviene tra la rappresentazione della persona, dipinta al naturale da Carlo Amalfi su un ovale di rame, e l'esaltazione delle cariche e del valore militare, che è tutta demandata alla presenza dei puri simboli della corazza vuota, sulla quale si erge un cimiero

fig. 55

posto su di un bastone e i vari tamburi, trombe, archibugi e bandiere. Quest'ultimo tipo di rappresentazione ci sembra più consono ad un gusto settecentesco che non vuole rinunciare alla carica naturalistica di un ritratto dipinto e affida la rappresentazione dei significati simbolici solo agli oggetti.

aggiungi qualche cosa su Giuseppe Galletti
Bolex

Barzetti San Martino Conoscitori
" Bolsena Orciolo?
" Na priv. Sampietro
" Gl m. "

Note all'Introduzione

[1] Cit. da G. Origlia, *Istoria dello studio di Napoli, in cui si comprendono gli avvenimenti di esso più notabili da' primi suoi principi fino a' tempi presenti, con buona parte della storia letteraria del Regno*, Napoli 1753-1754, vol. II, p. 365.

[2] Cfr. R. Cioffi, *Sulla scultura veneta del Settecento a Napoli: Antonio Corradini e la "Mestizia" della Cappella Sansevero*, in AA.VV., *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984.

[1] Cfr. M. Picone, *La Cappella Sansevero*, Napoli 1959 e R. Cioffi Martinelli, *Manifatture e produzione plastica nel '700*, in AA.VV., *Cultura materiale, arti e territorio in Campania*, pubblicato in fascicolo in "La Voce della Campania", n. 3, 1980.

[2] Le fonti parlano degli stretti rapporti intercorsi tra la famiglia Sansevero e l'Austria durante il vicereame austriaco e, soprattutto, ricordano che il padre di Raimondo, il duca di Torremaggiore Antonio, si rifugiò dopo il fallimento della congiura di Macchia a Vienna, dove fu protetto dal conte Rocco Stella, uomo colto e di simpatie libertine, che lo introdusse nell'ambiente raffinato di alcuni personaggi della corte austriaca (Cfr. B. Croce, *Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, 2ª, Vol. II, pp. 283-285). L'Origlia inoltre ricorda che lo stesso Raimondo, giovanissimo, mentre era a Roma presso il Collegio dei padri gesuiti, fu posto sotto la protezione dell'imperatore Carlo VI d'Austria.

[3] Cfr. J. E. Schlager, *Materialen zur österreichischen Kunstgeschichte*, in "Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen", Wien 1850, p. 716.

[4] Cfr. D. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*. E. Nappi, *Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Fasano 1983. Il documento relativo al Corradini dice testualmente: "*Banco dei Poveri*, giornale del 1750, matr. 1416, partita di 20 ducati, estinta l'11 luglio. A don Geronimo Morano D. 20. E per esso ad Antonio Corradino. E sono cioè D. 5, 61 a compimento di ducati 20, atteso gl'altri D. 14, 39 l'ha ricevuti in più volte da esso de contanti. Qual somma da esso se li da per un segno di gratitudine per una statua di mezzo busto senza braccia di marmo da lui lavorata per sua divozione per il servo di Dio, padre Don Filippo Cota, da conservare dove meglio ad esso paresse, restando a suo carico di pagare il marmo e la politura di detta statua, ed al Corradini il merito presso Dio per lo più che meriterebbe per detta statua, e li restanti D. 14,39 si pagano da esso in nome e a parte del Reverendo Capitolo di S. Nicola D'Andria e di proprio denaro del medesimo Capitolo. E sono a compimento di D. 171, atteso, gl'altri per detto compimento l'ha ricevuti parte in contanti e parte per lo Banco di S. Giacomo in data de 22 dicembre 1749. E tutti detti D. 171 sono a conto di quelli che si stabilirà con buona fede e cortesia per la ricognizione della scoltura che ha fatto e sta facendo per l'altare di marmo, che si sta lavorando per la detta chiesa di S. Nicola d'Andria. E per esso a Don Nicola Torre per la pigione di mesi sette decorsi da 27 settembre 1749 sino a 4 maggio corrente anno d'un palazzo e giardino con cavone superiore, sito nel borgo di S. Antonio Abbate, sito nella strada detta dell'Avvocata, locato ad esso ed a don Geronimo Morano che si obbligò insieme, essendo esso Corradini forastiero ed allora non conosciuto, per detti mesi sette per la pigione de D. 60, restando soddisfatto per detta causa".

[5] Nel 1748 lo "stato delle anime" della parrocchia di San Nicola in Arcione dà la casa del Corradini in Strada Felice come "spigionata". Cfr. C. Faccioli, *Di uno scultore estense a Roma, alla metà del Settecento*, in "Studi romani", XII (1964).

[6] L'iscrizione della lapide si riporta, in traduzione, nella nota 77 della seconda parte.

[7] Cfr. AA.VV., *Piranesi, Incisioni - Rami - Legature - Architetture*, Vicenza 1978. Nel saggio introduttivo di Alessandro Bettagno si specifica che l'ambasciatore veneziano in questione fu Francesco Venier, presente a Roma dall'ottobre 1740 al 1743, anziché, come di solito si afferma, Marco Foscarini, futuro doge e sempre scambiato come protettore del Piranesi.

[8] L'unica notizia certa ci è fornita dal Legrand che nella sua *Notice historique sur la vie et les ouvrages de G.B. Piranesi* scrive: "Piranesi era a tal punto preso dai suoi studi che per non perdere tempo nel prepararsi da mangiare, un tempo che egli considerava sprecato in questa occupazione materiale, aveva escogitato, con lo scultore Antonio Corradini, suo compagno di camera, di far cuocere la domenica un pentolone di riso che servisse per i pasti di tutta la settimana e potesse nello stesso tempo sostituire il pane. Questa superba invenzione di due cervelli esaltati provocò loro una malattia molto grave. Piranesi

soprattutto ne fu più violentemente attaccato, poiché alla malattia del corpo si aggiungeva un abbattimento quasi totale delle facoltà dello spirito, abbattimento causatogli dal dolore di non poter continuare i suoi studi. Alla fine la forza del suo temperamento, lo sollevò". Cit. da H. Focillon, *Giovanni Battista Piranesi 1720-1778*, Paris 1918, pp. 29-30.

[9] Cit. da J. G. Legrand, cit., riportato da H. Focillon, cit., p. 46.

[10] Cfr. A. Allroggen-Bedel, *Piranesi e l'archeologia nel reame di Napoli*, in AA.VV., *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del Convegno 14-17 novembre 1979, Roma 1983.

[11] Cfr. M. Calvesi, *Giovanni Battista e Francesco Piranesi*, catalogo della mostra, Roma 1967-1968 e ancora, più recentemente, M. Calvesi, *Nota ai "grotteschi" o capricci di Piranesi*, in AA.VV. *Piranesi e la cultura antiquaria*, cit.

[12] Un documento che era conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, andato distrutto dopo l'incendio subito durante la seconda guerra mondiale, ma fortunatamente citato in un saggio della fine dell'Ottocento di Michelangelo D'Ayala, nomina tra gli affiliati di una loggia partenopea un Antonio Corradini scultore (Cfr. M. D'Ayala, *I liberi Muratori di Napoli nel secolo XVIII*, in "Archivio Storico per le Provincie Napoletane", XXII-XXIII (1897-1898).

[13] Cit. da G.F. Chrakas, *Diario ordinario*, Roma 1743, vol. 125, 2, riportato da C. Faccioli, cit.

[14] Cit. da G.F. Chrakas, cit., riportato da C. Faccioli, cit.

[15] Su questo tema cfr. C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla rivoluzione francese*, Firenze 1975, in particolare il paragrafo intitolato: *Una loggia giacobita a Roma*, pp. 42-47. Lo storico afferma che tale loggia mirava alla restaurazione degli Stuart sul trono d'Inghilterra con il conseguente affermarsi della chiesa cattolica in quel paese.

[16] Friedrich Münter, un teologo luterano danese, personalità di primo piano della massoneria europea di fine Settecento, è autore di un abbozzo per una storia dalla massoneria italiana che egli ebbe modo di conoscere a fondo durante un soggiorno trascorso presso le principali sedi latomistiche della penisola. A proposito di Roma ha lasciato scritto: "Sotto Benedetto XIV esisteva a Roma una loggia in via della Croce e ne era venerabile il cardinale Delci. Fra i membri mi vennero fatti i nomi del cardinale Passionei, bibliotecario della Vaticana ed amico intimo del papa; del monsignor e poi cardinale Borgia; ma vi appartennero molti altri prelati ed ecclesiastici. Questa notizia mi è stata fornita da padre Caracciolo, abate del convento olivetano in Napoli, che era membro della Stretta Osservanza, amico intimo di Filangieri e che aveva partecipato di persona ai lavori della loggia romana. Essa deve essere scomparsa con la morte di Benedetto XIV; poiché da allora non ne ho saputo più nulla. Lo stesso Benedetto XIV era libero muratore. Quando emanò la bolla contro l'Ordine, la inviò alla loggia di Bologna con la spiegazione che non poteva fare diversamente. Il fatto che fosse massone non era ai suoi tempi del tutto sconosciuto in Italia. Mi fu raccontato l'aneddoto circa un fratello il quale, essendo stato ammesso all'udienza, al suo entrare nella sala, avrebbe fatto il *segno*, ponendo la mano al collo; il papa avrebbe sorriso, rispondendogli col segno della croce in atto di benedire. Egli ha raccolto con cura nel Museo Capitolino le antiche iscrizioni della corporazione romana dei muratori. Io le ho copiate e depositate nel nostro Archivio". (Cit. da F. Münter, *Notizen für die Geschichte der Freimaurerey mitgetheilt vom BR. Bischof Münter zu Kopenhagen*, in "Kalender für die Provinzial-Loge von Mecklenburg" 1831, riportato da C. Francovich, cit. p. 121). Di questa loggia, testimoniata solo dal Münter, gli storici moderni non hanno assodato l'esistenza. Il tema però è tutto da studiare, forse anche da parte degli storici dell'arte, in quanto credo che debba correre un filo tra questo ambiente massonico curiale e la cultura antiquaria di cui esso fu portatore. A questo punto possono ben spuntare i nomi di Piranesi e Corradini che furono tra gli artisti maggiormente utilizzati da questi illuminati prelati. Del resto massoni e antiquari, sia pure di ispirazione laica, furono il barone von Stosch a Firenze, Martin Folkes, gran maestro della gran loggia di Londra nel 1724-1725, e a Napoli il conte Gazzola, confratello di Raimondo di Sangro, uno dei fautori della riscoperta settecentesca di Paestum, e Bernardo Galiani, fratello di Ferdinando, autore di una traduzione dell'*Architettura* di Vitruvio, stampata a Napoli nel 1757.

[17] Cfr. N. Ivanof, *Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena*, in "Arte Veneta" (1948).

[18] Domenico Rossi progettò la chiesa di San Stae, Andrea Tirali il monumento Valier: due episodi importanti nella storia del recupero classicistico nell'arte veneta del primo Settecento. Su questi autori, cfr. R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo*, Torino 1984, soprattutto il cap. *L'influenza del Palladio sullo sviluppo dell'architettura religiosa nel Sei e Settecento.*

[19] Cfr. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, London 1965, trad. it., *Arte e Architettura in Italia, 1600-1750*, Torino 1972.

[20] Cfr. R. Cioffi, cit., 1984.

[21] Cit. da P. Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura in Venezia, Venezia 1847, p. 447.*

[22] Cfr. H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976.

[23] Già nel 1959 il Mariacher scrisse su queste opere: "Sembra curioso infine dover notare, quasi in contrasto con le tre figure dogali, il compassato classicismo che nel monumento caratterizza i bassorilievi inferiori, escluso quello di centro (dovuto al Groppelli): è quasi un anticipo sul moto di reazione al barocco, quale apparirà più intimamente connesso nelle espressioni del giovane scolaro del Tarsia, Antonio Corradini" (Cit. da G. Mariacher, *Un bozzetto di Antonio Tarsia al Museo Correr*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", n. 2 (1959), p. 19.

[24] Cfr. T. Temanza, *Vite dei più eccellenti architetti e scultori a Venezia*, Venezia 1778; G. Nuvolato, *Storia di Este e del suo territorio*, Este 1851; P. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858; G. Pietrogrande, *Biografie estensi*, Padova 1881.

[25] La prima opera attribuita al Corradini risulta una *Sant'Anastasia*, scolpita per la città di Zara intorno al 1710, oggi dispersa.

[26] Cfr. E. Nappi, "*La famiglia, il palazzo e la Cappella dei principi di Sansevero*, in "Institut International d'histoire de la Banque", extrait n. 11 - 1975, documento n. 170, p. 49. Il documento in questione parla anche di un bozzetto che lo stesso Onelli avrebbe dovuto fare sotto la direzione del Celebrano, ma doveva essere probabilmente una fedele ripresa dell'"idea" corradiniana.

[27] Cfr. le carte del processo tra il Sansevero e il Queirolo (A.S.N., *Atti civili ed istanza del maestro D. Francesco Queirolo contro Raimondo di Sangro*, Pandetta Nuovissima, vol. V, 1270-36635).

[28] Cfr. *Infra*, p. 42.

[29] Cfr. V. Rizzo, *Sculture inedite di D.A. Vaccaro, Bottigliero e Sanmartino*, in "Napoli Nobilissima", (1979).

[30] Cfr. D. Pasculli Ferrara - E. Nappi, op. cit.

[31] Si tratta del bassorilievo raffigurante: *La Vergine consegna a San Gennaro le chiavi della città*, scolpito da D.A. Vaccaro per l'altare della cappella di San Gennaro nella Certosa di San Martino. Come ha ricordato il Causa (*L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973), l'artista sostituì la sua cona marmorea alla pala di Battistello raffigurante *San Gennaro e Santi Vescovi.*

[32] Penso soprattutto al monaco inginocchiato di spalle della famosa pala di Aversa, rappresentante *San Bonaventura che riceve dalla Madonna il Gonfalone del Santo Sepolcro*, dipinto da Francesco Solimena nel 1710.

[33] Cfr. G. Salvatori, *Architettura della devozione*, in G. Salvatori-C. Menzione, *Le guglie di Napoli: storia e restauro*, Napoli 1985.

[34] Sul Merengo sappiamo ancora oggi assai poco. Anche la sua terra d'origine è incerta: alcuni lo dicono fiammingo, altri tirolese. L'unico profilo, sufficientemente informato, è quello dedicatogli dal Semenzato (*La scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966). Eppure si potrebbe ulteriormente far luce su questo artista che lavorò moltissimo a Venezia e che ebbe certo influenza sui due maggiori scultori veneziani della prima metà del Settecento: Giuseppe Torretto e Antonio Corradini. Esponente anch'egli di quel *late baroque* di cui parla il Wittkower, a proposito del Lecourt, il Merengo nell'altare di San Moisè sostituisce alla *almost gothic brittleness of the picturesque drapery* un panneggio più realisticamente pesante e un'attenzione al dettaglio naturalistico di matrice tipicamente nordica, senza evitare quella *weakness in composition* di cui parla il Wittkower a proposito dell'altare di Santa Maria della Salute.

[35] *Il Cristo* ricorda anche altre opere venete, quali *La Pietà* dell'altare di Sant'Andrea della Zirada di Giustò Lecourt e *Il Cristo* in San Stae di Giuseppe Torretto. Una buona documentazione fotografica di queste opere è data nel citato libro di C. Semenzato.

[36] Si confrontino le opere di D.A. Vaccaro nella cappella di San Gennaro nella Certosa di San Martino e quelle scolpite nel Succorpo della chiesa di San Paolo Maggiore.

[37] Cfr R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, Firenze 1941.

[38] Cfr. E. Tietze-Conrad, *Giuliani Giovanni*, in Thieme - Becker, *Allgemeine Kunster Lexicon*, Leipzig 1921, ad vocem.

[39] Cfr. La piccola biografia dedicata al Giuliani da Vincenzo Fanti, pittore viennese e ispettore della Galleria del Principe del Lichtenstein, autore di una *Descrizione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di Pittura e Scultura di S.A. Giuseppe Venceslao del S.R.I. Principe della casa di Lichtenstein*, Vienna 1767. Il Fanti era a sua volta figlio di Gaetano, architetto bolognese, chiamato a Vienna nel 1713 da Eugenio di Savoia come suo architetto e pittore. Dopo la morte di Eugenio era passato alla corte di Carlo VI d'Austria e quindi alla casa del Lichtenstein. Su Giovanni Giuliani si cfr. la monografia di E. Baum, *Giovanni Giuliani*, Wien 1964.

[40] *wälischer* (meridionale) è un termine dispregiativo usato dagli altoatesini per designare gli italiani del nord.

[41] Cit. da R. Longhi, cit., p. 27.

[42] Cfr. R. Schlager, op. cit., p. 716.

[43] Cfr. A. Ilg. *Die Fischer von Erlach*, Wien 1895.

[44] Opera scolpita dal Nostro nel 1743, molto ammirata secondo quanto ci attestano le fonti e fatta riprodurre in un'incisione di Francesco Monaco dallo stesso Corradini con la seguente dedica: "Tuccia Vestale/a Sua Eminenza il Sig. Cardinale Neri Corsini/ protettore in Roma della corona del Portogallo/Antonio Corradini scultore attuale di S.M. Maestà la Regina d'Ungheria e di Boemia inv. e scolpì il marmo in Roma/", cit. da F. Colonna di Stigliano, *La Cappella Sansevero*, in "Napoli Nobilissima", Vol. V, (1895), p. 140.

[45] Ha scritto in proposito il Wittkower: "La maggior parte di noi non ha più occhio per vedere e assaporare il grandioso spirito scenografico che rese possibile la creazione del gruppo strettamente intrecciato che sta in precario equilibrio isolato nello spazio sopra all'enorme mensola in alto sopra il portale di San Stae", cit. da R. Wittkower, cit., p. 293.

[46] Anche il Brustolon, a mio parere, è da considerarsi un punto di riferimento culturale per la ricchezza stilistica del Corradini.

[47] Cfr. C. Someda De Marco, *Il Duomo di Udine*, Udine 1970.

[48] Cit. da R. Wittkower, cit. 1972, p. 389.

[49] Cfr. R. Cioffi Martinelli, *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli 1981, soprattutto il 4.2 intitolato: *Winckelmann e Lessing*.

[50] Cfr. R. Soprani - C. Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova 1769, vol. II, pp. 305-309. Secondo il Ratti, il Queirolo aveva incontrato lo scultore estense nel 1740 a Roma, quando il Corradini "stava lavorando in casa Barberina ed ebbe come collaboratore lo stesso Queirolo, il quale si affinò nella delicata maniera di lavorare il marmo".

[51] Mi riferisco soprattutto alla tomba in memoria della duchessa Livia del Grillo e di sua figlia Maria Teresa principessa d'Avella, scolpita da Francesco Queirolo tra il 1747 e il 1749 in Sant'Andrea delle Fratte. Il monumento sembra risentire dello stile corradiniano soprattutto nella figura allegorica piangente, la quale sembra avere avuto a modello una delle tante *velate* corradiniane. Un'altra opera che dové subire l'influsso dello scultore veneto fu una statua rappresentante l'*Immacolata Concezione* scolpita dal Queirolo prima della sua partenza per Napoli. Questa statua era stata commissionata dal marchese Durazzo e a questi inviata a Genova nel 1752. L'anno successivo il marchese la mise in vendita e la espose presso la locale *Accademia del Disegno*. L'acquirente fu proprio il principe di Sansevero, forse su segnalazione dello stesso Queirolo, ormai al suo servizio. Ma, come narrano le fonti, Raimondo dopo aver rotto il contratto con l'artista genovese volle sbarazzarsi anche della statua, la quale rimase a Napoli fino al 1787. In tale anno il vescovo Antonio Bernardo Gürtler la inviò, dopo averla acquistata non sappiamo con precisione da chi, nella cittadina di Kytlice, suo paese natale, dove fu collocata sull'altare maggiore della cattedrale del paese [cfr. O.J. Blažiček, *Francesco Queirolo in Boemia*, in "La critica d'arte", (1950)].

[52] Cfr. *Contratto tra Raimondo di Sangro e Francesco Queirolo*, presso A.S.N., Pandetta nuovissima, vol. V, 1270-36635.

[53] Cit. da G. Origlia, cit., pp. 365-366.

[54] Cit. da *Contratto...*, cit.

[55] La notizia è riportata dal Giornale del Chrakas in data 21 settembre 1743.

[56] Il contratto dice precisamente: "...assegna al medesimo per suo onorario la somma di ducati mille e duecento l'anno, alla ragione di ducati 100 il mese a decorrere dal primo del corrente ottobre in avanti, restando ad arbitrio, piacere e comodo di detto principe di fare detto pagamento della prima annata in più e diverse annate e paghe, e così continuare gli restanti anni susseguenti, tanto forzosi quanto ulteriori ad elezione come sopra del detto Signor Principe". C'è da precisare che a quel tempo 100 ducati equivalevano a circa 125 scudi.

[57] Leggiamo testualmente dal contratto: "Ed inoltre esso Signor Principe promette dare ed assegnare, come da ora dà ed assegna a detto Signor Cavaliere Francesco per l'abitazione sua, e di tutta sua famiglia il quarto piccolo nell'ultimo appartamento del riferito suo Palazzo, e propriamente quello che attacca con l'altro quarto ove di presente abita il Signore Avvocato Don Girolamo Colucci consistente in due camere cucina e loggia, e tre intersuoli sotto il detto quarto, ed altra piccola stanza che serve per uso di cantina sotto la scaletta che conduce a detto quarto con l'azione di poter tirare l'acqua di detta cucina nel pozzo grande del giardino di detto palazzo senza pagamento alcuno di piggione; ma gratis...".

[58] "... e per special patto promette e si obbliga di attendere unicamente all'opera, fatica, e sopraintendenza della suddetta Chiesa per il tempo suddetto, e da quella non desistere, né cessare per qualsivoglia causa, e di non prendere affatto altre incombenze di lavori da altre qualsivoglia persone di qualunque grado e condizione siano nel termine suddetto, senza licenza, e permissione inscriptis di esso Signor Princi-

pe; con patto espresso che per quel tempo che esso Signor Cavaliere starà impiegato nell'altrui lavori, ed opere colla detta licenza del riferito Signor Principe, non debba da questi corrispondergli il pagamento di detti annui ducati 1200; ma debba scemarseli relativamente alla ragione di ducati 100 il mese, quali non possa esso detto Cavaliere pretendere né domandare per qualunque causa, e come non dovuti, qui sic ex facto pro. Si conviene anche specialmente che nel caso esso Signor Cavaliere Francesco volesse lasciare detto esercizio e professione di scultore, né volesse più continuare l'opera e cariche suddette ovvero si partisse dalla detta Casa di esso Signor Principe nel corso di detti anni sei, o più ut fa. In tali casi sia lecito, e possa detto Signor Principe far ricercare altro professore anche il più celebre e rinomato che si trovasse in Europa, e servirsi ed avvalersi del medesimo per detta Scoltura, Architettura, e Sopraintendenza ut facta a danni spese ed interesse di detto Signor Cavaliere Francesco ed in caso poi che detto nuovo Professore da prendere da detto Signor Principe nelli casi ut facta non si contentasse del medesimo onorario di ducati 1200 annui che ora si assegna a esso Signor Cavaliere, in questo caso tutto il di più che pretendesse, e si pagasse a detto nuovo Professore debba parimente andare a danno, ed interesse di detto Signore Cavaliere, il quale promette e si obbliga restituire, pagare e soddisfare qui in Napoli a detto Signor Principe Don Raimondo suoi Eredi e successori di moneta corrente tutte quelle somme che si pagassero di più del suddetto caso con tutti i danni, spese, ed interessi pro e che per questo pagamento il detto Signor Principe possa costringere, e far costringere detto Signor Cavaliere Francesco esecutivamente juris et facti remedis opportunis in virtù del presente contratto in qualunque futuro tempo in ogni Corte, luogo, e foro, e dovunque forse esso Signor Cavaliere dimora". (Cit. da *Contratto*, cit.).

[59] Cfr. R. Enggass, *Early Eighteenth-Century sculpture in Rome*, Philadelphia 1976 e A. Nava Cellini, *La scultura italiana del Settecento*, Torino 1982.

[60] Cit. da R. Wittkower, cit., p. 385.

[61] *Ibidem*.

[62] Cfr. R. Wittkower, cit., nota 14, p. 398.

[63] Cit. da R. Wittkower, cit., p. 385.

[64] Cit. da N. Roisecco, *Roma antica e moderna, ossia nuova descrizione di tutti gli edifici antichi e moderni*, Roma 1765, p. 241.

[65] Francesco Queirolo fu l'unico a recepire il linguaggio stilistico delle opere napoletane del Bracci. Gli artisti locali, invece, estranei alla cultura rusconiana dello scultore romano, restarono indifferenti.

[66] Cfr. G. Origlia, cit., p. 366.

[67] Cfr. G. Origlia, cit., pp. 366-367.

[68] Recentemente qualcuno ha voluto affermare che il vero esecutore della rete marmorea sia stato il Sansevero in persona (Cfr. C. Miccinelli, *Il Tesoro del Principe di Sansevero. Luce nei sotterranei*, Napoli 1984). A conforto di questa tesi l'autrice riporta un documento rinvenuto nell'Archivio Notarile di Napoli; trascrivo il documento così come è stato pubblicato nelle sue parti essenziali: "In fede io Sotto R. Not. ...Atto per mano mia stip.to... col quale l'Ecc.mo Sig. D. Franc.co di Sangro de' Principi di S. Severo, si costituì debitore del Sig. D. Luigi Casini nella Somma di ducati duecento che il di lui padre fu Car.ne Casini li versò al B.co S. Gia.mo e Vittoria, (già di essa somma fece richiesta all'Ecc.mo Principe fu Don Vincenzo di Sangro) versamento fatto al sud.to B.co a ventisei Novembre 17 sessanta a sovenzione al fu Principe D. Raimondo di Sangro per soddisfare lo scultore D. Franc.o Queiroli della sua opera denominata Disinganno, visibile nella Cappella di famiglia. Si nota ancora, che D. Franc.o non sentesi debitore del Sig. D. Luigi Casini di d.ti soprappiù settanta per la rezza dalla quale in finzione procura di liberarsi l'uomo scolpito; adducendo l'istrumento stipulato dall'Ecc.mo Padre principe D. Raimondo col fu Sig. D. Franc.o Queiroli per mano del Notaro Gio. Bottiglieri, a' sette Aprile 1755, ove leggonsi le seguenti testuali parole, e cioè:... detta rezza di corda il sud.to Sig. Principe appresterà in mistura, secondo le leggi di chimica, di sua composizione. Si nota al dunque che la rezza non fu scolpita dal Queiroli. Con poliza a 13 giugno 1794 del B. del Popolo sono stati pagati a D. Luigi Casini i duecento Ducati come da partita di d. B.co. Ed in fede Not. Giovanni Lanzetta di Napoli".

L'autrice dice di aver rinvenuto tale documento quale allegato al testamento di Raimondo di Sangro conservato nella scheda del notaio Francesco de Maggio, anno 1771. Ho consultato il suddetto allegato e ho constatato che si parla esclusivamente di un debito contratto da Giovan Francesco di Sangro, figlio di Raimondo, nei confronti di Luigi Casini per l'acquisto di tre anelli di diamanti, ma senza alcun riferimento al Queirolo. Successivamente mi è stato dato in consultazione un altro documento, sciolto, proveniente presumibilmente dalla scheda del notaio Lanzetta, il quale risultava quello pubblicato dalla signora Miccinelli. Presolo in esame ho potuto constatare che questo documento, consistente di tre fogli a doppia facciata, riportava nella prima parte in modo pressoché identico il contenuto dell'allegato al testamento del principe, vale a dire il debito di mille e trecento ducati contratto da Giovan Francesco di San-

gro nei confronti di Luigi Casini, mentre solo nell'ultimo foglio si leggevano testualmente le parole relative al Queirolo e alla fattura della rete. Da un'attenta analisi della suddetta aggiunta ritengo di non poterla prendere in considerazione per i seguenti motivi: innanzitutto il versamento di cui si parla del padre di Luigi, Carmine Casini, a favore di Raimondo in data 26 novembre 1760 presso il B.co di S. Giacomo e Vittoria non risulta mai essere stato fatto; in secondo luogo nel documento si cita la data 7 aprile 1755 quale giorno in cui fu stipulato il contratto tra il principe e lo scultore, mentre sappiamo dall'Origlia che nel 1754, anno in cui fu pubblicata la sua *Istoria*, il *Disinganno* era già stato scolpito. Inoltre Raimondo il contratto con il Queirolo l'aveva già stipulato nel 1752, quando stabiliva una retribuzione annuale per l'artista e non per singola opera. Inoltre c'è da aggiungere che la Miccinelli, estranea agli studi di storia dell'arte, ignora le tradizioni di virtuosismo tecnico degli scultori del Sei e del Settecento, i quali, eredi della lezione berniniana, furono in grado di spingere fino all'incredibile la tecnica di lavorazione del marmo. Un esempio eminente fu appunto il Corradini, il quale aveva realizzato donne coperte di finissimo velo prima di conoscere il Sansevero, come pure fecero alcuni successivi imitatori dell'artista veneto, quali Gaetano Callani, Innocenzo Spinazzi e Ignazio Collino che si cimentarono nella scultura di figure velate.

[69] Un'eccezione nella prima metà del Settecento si ha proprio in ambiente napoletano con Domenico Antonio Vaccaro, esponente di altissimo livello artistico nella produzione plastica in bronzo e in argento. Lo scultore però si rifaceva ad una tradizione locale seicentesca che aveva avuto alla fine del secolo il massimo esponente proprio nel padre Lorenzo. Cfr. in proposito F. Bologna, *A silver Sculpture ascribed to Domenico Antonio Vaccaro*, in "The Burligton Magazine" n. 913, (1979).

[70] Cfr. i gruppi di *Castore e Polluce* e di *Romolo e Remo* rispettivamente di Bernardo Schiaffino e Domenico Parodi in Palazzo Rosso a Genova (Vedi le riproduzioni in A. Nava Cellini, cit., p. 149).

[71] Cfr. l'aquila dell'altare di Andria (fig. 18). Il simbolo dell'aquila, caro al di Sangro, ritorna anche nel deposito funebre dedicato a Cecco di Sangro.

[72] Cfr. Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Canova*, Venezia 1818, vol. III.

[73] Nel testamento Raimondo invitava i suoi eredi anche a rifare il *Decoro*, l'*Amor coniugale*, il *Dominio di se stesso*, purché non se ne cambiasse l'iconografia.

[74] Cfr. A. Riccoboni, *Sculture inedite di Antonio Corradini*, in "Arte veneta" (1952).

[75] Questo elenco fu pubblicato per la prima volta da M. Picone, cit.

[76] Il nome di Giuseppe Canard o Canart, discreto scultore del rococò napoletano, indicato quale autore di una maschera di gesso, conferma il ruolo secondario giocato da numerosi artisti napoletani impiegati dal Sansevero solo come supporto all'opera dei suoi maggiori scultori Corradini e Queirolo.

[77] Cit. da A.S.N., doc. cit.

[78] "Quinto, pone come 'esso principe' gli ha consegnato il cavo in gesso della maschera della Principessa sua moglie fatta dal Signor Canardi. Il modello in cera di S.M. Cattolica a cavallo. Il modello in cera di basso rilievo dell'altare Maggiore di detta chiesa. Il Modello in cera del Deposito dell'amore delle Virtù. Come pure il Modello del Dominio di se stesso. Sesto pone come parimenti gli ha consegnato il Modello della Porta Grande, e del deposito che va sopra di esso fatto in creta. Il Modello della Porta piccola col deposito, che vi va sopra anche fatto in creta" (A.S.N., cit.).

[79] Al concorso parteciparono vari scultori. Il bozzetto del Queirolo non fu prescelto; venne apprezzato per l'esecuzione della figura del re, mentre quella del cavallo fu giudicata mal riuscita. Un'interessante testimonianza su questo concorso si legge in due lettere inviate da Luigi Vanvitelli al fratello. Nella prima del 30 luglio 1757 si dice: "Io non so se il Bracci abbia fatto qualche passo per fare il modello del cavallo, come li scrissi, il quale deve passeggiare. Ne fa un modello il Cavaliere Queiroli, il Canart e 2 altri napolitani; sono cose cattive, anzi puerili questi ultimi; se ne aspetta uno da Francia si crede di Monsù Sallij o Bouchardon... verrebbe a proposito quello del Bracci... Il Cornacchini credo promosso dal Tanucci sotto capotto". Nella seconda dell'ottobre 1757 leggiamo: "Il Re à giudicato essere migliore il modello del cavallo di Canart; ve n'erano 14, il migliore era di Queiroli nella figura, ma il cavallo era cattivo; fra li peggiori in tutto era quello di Cornachini, e con gli altri dei Napolitani facevano a gara per avere la mano destra" (Cit. da F. Strazzullo, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della biblioteca palatina di Caserta*, Galatina 1976, vol. II).

[80] Cfr. M. Picone, cit., pp. 107-108.

[81] Ciò è testimoniato anche dai documenti se il di Sangro chiede la restituzione del bozzetto per far sì che la statua possa essere terminata.

[82] Cfr. T. Hodgkinson, *Two garden sculptures by Antonio Corradini*, in "Victoria and Albert Museum Bulletin" IV, 2 (1968).

[83] Cfr. L. Cicognara, cit., p. 96: "Migliore è la statua di Giovanna de Sangro morta nel 1755 in cui pur qualche cosa apparisce che non allontanasi dal gusto migliore, il quale si era di già in tanta parte perduto".

[84] Sul concetto di "momento pregnante" nell'estetica settecentesca cfr. Shaftesbury, *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, trad. it. *Opinione sul disegno storico o rappresentazione grafica del Giudizio di Ercole*, in E. Holt, *Storia documentaria dell'arte*, Milano 1972. La statua del Celebrano rappresenta Cecco di Sangro, condottiero dell'esercito di Filippo II, mentre esce fuori da una cassa dove si era nascosto per due giorni e coglie di sopresa le guardie francesi nemiche. L'intero episodio è ricordato nella lapide dedicatoria apposta alla tomba da Raimondo di Sangro (cfr. *infra*, parte seconda, nota 77, n. 17).

[85] Cfr. E. Nappi, cit. p. 56. Il documento dice: "Banco del Salvatore, giornale copiapolizze, matr. 1631, partita di 40 ducati, estinta l'1 luglio 1769. A Giovan Lofaro D. 40. E per esso a don Paolo Persico a compimento di ducati 70, atteso gli mancanti ducati 30 l'ha ricevuti in contanti. E tutti detti ducati 70 sono a conto di ducati 120, prezzo stabilito per tutta la Gloria di stucco fatta sull'Altare maggiore della Chiesa gentilizia del principe di San Severo. E detto pagamento lo fa d'ordine e di denaro del duca don Vincenzo de Sangro".

[86] Cfr. F. Petrelli, *La fontana di Diana e Atteone a Caserta*, in "Antologia di Belle Arti", 5 (1978).

[87] Di queste statue mai realizzate ci restano oggi gli otto bozzetti ritrovati pochi decenni fa e ritenuti in un primo momento opera di Michelangelo (cfr. A. Cervesato, *I modelli delle statue per la cupola di S. Pietro*, in *Strenna dei romanisti*, Roma 1944).

[88] La fotografia di questa cappella è pubblicata col n. 165 in R. Pane, *L'attività di Luigi Vanvitelli fuori del Regno delle due Sicilie*, in AA.VV. *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973.

[89] A proposito di questa statua, già attribuita dalla scrivente al Corradini, c'è da aggiungere che anche l'*Inventario* delle opere della Cappella l'assegna all'estense.

[90] Cfr. M. Picone, cit., p. 95.

[91] *Ibidem*

[92] Ringrazio il prof. Gennaro Borrelli per avermi invitata a riflettere su quest'opera e a collocarla in area napoletana.

[93] Ella abitava nel palazzo di Sangro di Casacalenda in piazza San Domenico Maggiore, a pochi metri dalla casa del cugino. Il Borrelli a conforto di questa ipotesi riporta la testimonianza di A. Tria che nelle *Memorie storiche e civili della città e Diocesi di Larino*, Roma 1744, afferma che nel 1744 furono fatti restauri nella chiesa di S. Maria Maggiore di Casacalenda e fu aggiunta la navata laterale dove è situato tutt'oggi l'altare con il bassorilievo del Sanmartino. Il Tria non nomina lo scultore ma scrive che fu la duchessa di Sangro a finanziare tali trasformazioni (Cfr. G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970).

[94] Il Borrelli riporta la notizia di un manoscritto, ritrovato dal Filangieri di Candida, in cui si diceva che l'altare era stato disegnato dal Solimena, terminato e consacrato il 3 maggio 1746 (cfr. G. Filangieri di Candida, *La chiesa di S. Giovanni a Carbonara*, Napoli 1924, p. 74). L'attribuzione al Solimena è giustamente respinta dal Borrelli che per il carattere squisitamente rococò dell'altare tende ad attribuirlo al Sanfelice, il quale fu l'autore delle trasformazioni apportate alla chiesa a partire dal 1730. Inoltre lo stesso Filangieri afferma che nel 1746, per ordine del Sanfelice, fu smontato l'altare cinquecentesco e le due statue del Caccavello raffiguranti *Sant'Agostino* e *San Giovanni Battista* furono trasportate nella cappella Reccia della stessa chiesa (Cfr. G. Borrelli, *Giuseppe Sanmartino. Scultore per il presepe napoletano*, Napoli 1966, p. 91).

[95] La notizia è riferita dal De Domici che descrive l'opera come condotta da Domenico Antonio ancora sotto la tutela del padre Lorenzo, e nello stesso lasso di tempo in cui i due Vaccaro lavoravano alla statua equestre di Filippo V.

[96] Cit. da P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli 1810, voll. 7-8, p. 25.

[97] Cit. da F. Bologna, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in F. Bologna — R. Causa, *Mostra della Scultura lignea nella Campania*, Napoli 1950, p. 165.

[98] I putti affiancano l'altare rococò della terza cappella a sinistra della navata centrale e sono citati come opera di Sanmartino da L. Catalani, *Le Chiese di Napoli*, Napoli 1845-53, vol. II, p. 58 (La notizia è riportata in G. Borrelli, cit. 1966, p. 90).

[99] L'altare cinquecentesco fu successivamente smembrato e rifatto dai Ghetti i quali riutilizzarono per il nuovo altare alcune parti di quello antico, tra cui il suddetto bassorilievo.

[100] Si pensi ad esempio a quelle raffigurate nei bassorilievi del sepolcro di Pietro di Toledo in San Giacomo degli Spagnoli, a quelle dell'altare maggiore in San Lorenzo, alle porte lignee di Sant'Angelo a Nilo.

[101] Cit. da Raimondo di Sangro, *Lettres ecrites par Monsieur le Prince de S. Sevère de Naples à Monsieur l'Abbé Nollet de l'Académie des Sciences à Paris, conte-*

nant la rélation d'une découverte, qu'il a faite par le moyen de quelques expériences chimiques; et l'explication phisique de ces circostances, a Naples chez Joseph Raimondi, 1754.

[102] Cit. da G. Origlia, cit., p. 367.

[103] Si ricordi che in poco più di un anno Queirolo, a detta dell'Origlia, aveva realizzato i sei medaglioni raffiguranti i cardinali di casa di Sangro affiancato ognuno da due puttini, la *Sincerità*, l'*Educazione*, la *Liberalità* e il *Disinganno*.

[104] Cfr. *infra*, pp. 64-65.

[105] Cit. da Soprani-Ratti, cit., p. 309.

[106] Cit. da Abbé Richard, *Description historique et critique de l'Italie ou nouveaux mémoires sur l'Etat actuel de son Gouvernement, des Sciences, des Arts, du Commerce, de la Population et de l'Histoire Naturelle*, Paris 1769, Tome IV, pp. 207-208.

[107] Così come per la rete del *Disinganno*, è stato affermato che anche il velo che ricopre il Cristo sarebbe opera del principe, il quale avrebbe marmorizzato un tessuto sottilissimo posto sulla statua scolpita dal Sanmartino (Cfr. C. Miccinelli, cit.). Tale affermazione sarebbe avvalorata da un presunto documento ritrovato presso l'Archivio notarile di Napoli nel quale è trascritto il contratto stipulato tra Raimondo e lo scultore per l'esecuzione del *Cristo*; tra le varie clausole si legge: "L'Ecc.mo Sig. Pnpe obbliga la sua persona ad apprestare una Sindone di tela intessuta, la quale dovrà essere depositata sovra la scultura; acciò dipoiché, Esso Sig. Pnpe l'haverà lavorata secondo sua propria creazione: e cioè una deposizione di strato minutioso di marmo composito in grana finissima soprapposto a velo. Il quale strato di marmo dell'idea del D. Sig. Pnpe, farà apparire per la sua finezza il sembiante di Nostro Signore dinotante come fosse scolpito di tutto con la statua". Tale documento sarebbe stato rinvenuto nella scheda del notaio Liborio Scala, nel volume relativo all'anno 1752. Ho consultato personalmente questo foglio e ritengo che non possa essere preso in considerazione per i seguenti motivi: 1) l'atto non è trascritto su carta filigranata, al pari di tutti gli altri fogli usati dal notaio; 2) la grafia non si ritrova in nessun altro documento rogato dallo Scala in quegli anni; 3) il foglio in questione si presenta sciolto rispetto al volume contenente tutti gli atti rogati nel 1752, ma non può essere considerato un allegato in quanto in nessun altro atto del volume si fa riferimento a questo contratto; 4) il detto foglio porta come indice di numerazione il numero 228 e reca la data 25 novembre 1752; ma nel volume 1752 dello Scala alla p. 228 si fa riferimento a due atti, uno rogato in data 18 novembre e subito dopo, nella stessa pagina, uno rogato in data 2 dicembre 1752 e in questi due atti non compare né il nome di Raimondo né quello del Sanmartino; 5) il foglio in questione adotta l'intestazione *praesentibus*, formula mai riscontrata in alcun atto rogato dal notaio Scala, il quale usa la formula comune a tutti i notai dell'epoca: partibus; 6) il tabellionato che è riportato dal suddetto foglio e che presenta le iniziali L.S. non si ritrova in nessun altro atto di questo notaio, il quale adotta come proprio *signum* una sigla con il cognome scritto per intero e con un ghirigoro ben più complesso; 7) nella pandetta premessa agli atti del vol. 1752 si riscontra il nome *Joseph* con il rimando a p. 228, ma è da osservare che detto nome è stato aggiunto in seguito, in quanto il numero 228 non rispetta il numero progressivo delle pagine del volume; 8) nella prassi notarile del tempo il contratto veniva registrato nella pandetta sempre sotto il nome del datore e non del prestatore di lavoro, per cui il suddetto contratto avremmo dovuto rinvenirlo registrato sotto Raimondo o Principe di Sansevero, come succede in altri atti in cui è coinvolto il di Sangro, e non sotto Joseph (Sanmartino); 9) l'unico documento fino ad oggi rinvenuto e che possa far fede, quello trovato dal Nappi nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, dice testualmente: "banco della Pietà, giornale copiapolizze, matr. 2045, partita di 30 ducati, estinta il 13 febbraio 1754. Al principe di San Severo D. 30. E per esso a Giuseppe Sanmartino, a compimento di ducati 500 ed intiero prezzo convenuto della statua scolpita in marmo di Nostro Signore Gesù Cristo morto, ricoperto da una sindone di velo trasparente dello stesso marmo, da detto Sanmartino lavorata di tutta soddisfazione, non restando perciò a conseguire altro da esso sin a 24 dicembre 1753 né per questa né per altra causa" (Cit. da E. Nappi, cit. p. 34).

[108] Come accade per gli scultori neoclassici, ne sia un esempio il Canova, anche il Corradini usò nei bozzetti una tecnica molto più libera rispetto al rigore accademizzante ricercato nella resa marmorea dell'opera.

[109] Cit. da Marquis de Sade, *Voyage d'Italie, précédé des premières oeuvres suivi de opuscules sur le théatre. Publiés pour la première fois sur les manuscrits autographes inédits par Gilbert Lely et George Daumas*, Paris 1967, p. 429-430.

[110] Cit. da H. Swinburne, *Voyage de Henry Swinburne dans les deux Sicile, en 1777, 1778, 1779 et 1780, traduit de l'anglais per un voyageur français* Paris 1785, vol. II, p. 82.

[111] Il Canova ci ha lasciato un'interessante testimonianza sulla raccolta di stampe posseduta dallo scultore napoletano, tra le quali il veneto ricorda in par-

ticolare quelle riproducenti i cartoni di Raffaello e le opere della Galleria di Dresda (cfr. Antonio Canova, *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, edizione e commento a cura di Elena Bassi, Venezia, 1959, p. 93.

[112] Cit. da A. Canova, cit., p. 77.

[113] Cit. da L. Cicognara, cit., pp. 73-74.

[114] Cfr. ad esempio A.L. Castellan, *Lettres sur l'Italie*, Paris 1819; M. Valery, *Voyages historiques et litteraires en Italie pendant les années 1826, 1827, 1828*, Bruxelles 1835; C. Fulchiron, *Voyages dans l'Italie méridionale* Paris 1841; J. Burckardt, *Der Cicerone*, Basilea 1855.

[115] Sulle resistenze dell'ambiente artistico napoletano a recepire il gusto neoclassico cfr. R. Cioffi, *Aspetti e problemi dell'attività artistica a Napoli in relazione alle vicende rivoluzionarie del 1799*, in AA.VV., *Studi in onore di Raffaello Causa*, in corso di stampa.

[116] Cit. da P. Napoli Signorelli, cit., p. 25.

[117] Cit. da R. Tufari, *La Certosa di S. Martino*, Napoli 1854, p. 37. Tra gli altri studiosi locali che si espressero in termini elogiativi, sia pur non in modo significativo, sul *Cristo velato* cfr. L. Giustiniani, *Dizionario storico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1803-5; G. Romanelli, *Napoli antica e moderna*, Napoli 1815; G. M. Galanti, *Napoli e contorni*, Napoli 1829; D. Anzelmi, *Il Cristo velato della cappella Sansevero*, in "Poliorama Pittoresco" Napoli 1842; L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, Napoli 1845; L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e i viaggiatori che vengono nella città di Napoli*, Napoli 1854; L. Ceva Grimaldi, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857; C.N. Sasso, *Storia dei monumenti di Napoli* Napoli 1856; G.A. Galante, *Guida sacra di Napoli*, Napoli 1872; G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie della provincia napoletana*, Napoli 1877.

[118] Cit. da M. Picone, cit. p. 112.

[119] Il bozzetto è riprodotto nel saggio di G. Borrelli, *Il bozzetto del Sanmartino per il Cristo velato della cappella Sansevero*, in "Napoli Nobilissima", vol. XIII (1974), figg. 1-2. L'autore mette in relazione tale nuovo bozzetto marmoreo con quello esposto alla "Mostra Nazionale dell'Arte" tenutasi a Napoli nel 1877, "ove troviamo un Cristo morto in figura terzina in marmo di Giuseppe Sanmartino (collezione Colonna), opera che fino a dieci anni fa era ancora a Napoli e che si presentava, per la positura e i dettagli, uguale alla scultura della cappella Sansevero, di poco più grande del bozzetto in terracotta: non essendo in grado di precisare l'attuale collocazione passiamo la notizia solo come fatto indicativo".

[120] Cit. da L. Catalani 1845, cit. p. 133.

[121] Cfr. U. Schlegel, *Die italienische Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts, Die Bildwerke der Skulpturengalerie Berlin I*, Berlin 1978.

[122] Cfr. T. Fittipaldi, *La scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.

[123] Cit. da Raimondo de Sangro, *Testamento* conservato presso l'Archivio Notarile di Napoli, scheda del notaio Francesco de Maggio, anno 1771, fol. 62 e segg.

[124] Cit. da M. Picone, cit., p. 65.

[125] Nel primo versamento datato 24 aprile 1744 si legge: "Al Sig. Nicola e Francesco Rossi, duc. Venti, detti sono a compimento di cento atteso l'altri ottanta l'hanno ricevuti per Banco della Pietà in più parti e detti sono per saldo, e final pagamento della pittura da essi fatta così d'ornamenti come di figure della stanza dell'antisacrestia della nostra venerabile Cappella del Tesoro secondo l'ordine ne han ricevuto dal Sig. Principe di Sansevero nostro Collega, al quale da noi è stato commesso e così stabilito con essi d'accordo dal detto Sig. Principe: restando li medesimi col presente pagamento interamente saldati e soddisfatti, senza che possano altro pretendere per detta causa", (riportato in E. e C. Catello, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1977, pp. 413-414). Nel secondo versamento datato 1° aprile 1765 si dice: "A don Giuseppe Mirelli principe di Teora D. 448,25. E per esso a Francesco Russo per saldo e final pagamento di sue provisioni, come pittore guazzista di casa del principe di San Severo... (riportato in E. Nappi, cit., p. 47).

[126] Cit. da E. e C. Catello, cit., p. 47.

[127] Il documento è conservato presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli. Banco del Salvatore, giornale del 1795, matr. 1129. Ringrazio Eduardo Nappi per avermelo segnalato.

[128] Cfr. F. Mancini, *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Napoli 1964.

[129] Questo disegno oggi, a causa di pluriannuali lavori di riordino della raccolta di disegni, non è più visibile, rimando perciò ai lavori di F. Mancini, *Feste e apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli 1968 e F. Mancini, *Il "Trucco urbano": apparati e scenografie tra finzione e realtà*, in AA.VV. *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, Napoli 1979, vol. II. Il disegno è riprodotto a pag. 309 e indicato con la lettera g.

[130] Nello studio di F. Hadamowsky dedicato al soggiorno viennese dei Galli di Bibiena, intitolato: *Die Familie Galli-Bibiena*, Vienna 1962, si riporta un decreto di Carlo VI del 14 aprile 1738 nel quale si legge: "Kaiserlisches Dekret an die Niederösterreichische Regierung: Genehmigung des Vertrages zwi-

schen den Hetztheaterprivilegiumsinhabern Antonio Galli - Bibiena, Antonio Corradini und Abraham Lopez". I rapporti tra Raimondo e un altro fratello dei due più famosi Bibiena, ossia Giovanni Maria è testimoniato da un documento ritrovato nell'Archivio Storico del Banco di Napoli dove si dice che Giò Bibiena doveva eseguire i lavori di sistemazione delle "campane del nuovo cariglione, giusta il disegno e pianta stabilita". Il "Cariglione" di cui si parla era il famoso orologio sistemato da Raimondo di Sangro sul ponte che congiungeva il suo palazzo con la cappella. A proposito di questo congegno si legge nella *Breve Nota*, già ricordata dal de Sade: "...La Macchina dell'Oriuolo con due quadranti, corrispondenti a due diverse strade, la quale deve altresì far suonare differenti arie alle campane d'un Cariglione, che presentemente suona qualunque aria scritta, per mezzo d'un suonatore, il quale batte co' pugni sopra certi tasti rotondi, che sono in una macchina costruita a bella posta". Su Giovanni Maria Bibiena, vissuto tra il 1700 e forse il 1777 sappiamo ancora pochissimo, tranne che nel 1746 propose il fratello Antonio quale architetto e scenografo del teatro S. Carlo. Infatti il 22 agosto 1762 lo Zambeccari, richiesto d'informazioni su Antonio Galli di Bibiena, dopo la proposta del fratello Giovanni Maria, scriveva, tra l'altro, che era stato a Vienna, alla corte imperiale, "dove infra le altre cose, per certa occasione di festa, fece di pianta un anfiteatro, che gli acquistò gran nome e riputazione" (Cit. da A. Hayatt Mayor, *The Bibiena family*, New York 1945). È da ricordare infine che a Napoli si trovava nella seconda metà del Settecento un altro Galli di Bibiena, figlio di Francesco e dunque cugino degli altri tre Bibiena, figli di Ferdinando, il quale si chiamava Carlo, fu anch'egli scenografo e fu collaboratore di Carlo Nolli.

[131]Cfr. B. Candida Ganzaga, *Memorie delle famiglie Nobili*, Napoli 1875.

PARTE SECONDA

Il committente e le opere

1. *Cultura illuministica e ideologia massonica di Raimondo di Sangro*

Per svolgere un'analisi attendibile del significato allegorico d'insieme sotteso alla Cappella Sansevero, è necessario ricorrere alle fonti storiche, soprattutto settecentesche, in modo ancora più ampio; solo queste, ~~infatti~~, possono essere d'aiuto ~~per riconoscere le motivazioni simboliche di Raimondo di Sangro e~~ per sciogliere ~~un~~ complesso intreccio culturale e politico del quale il principe fu parte attiva a Napoli, a partire dal quarto decennio del Settecento. e riconoscere la simbologia della decorazione voluta dal pensiero

Risaliamo ancora all'Origlia e al famoso passo in cui scrive~~va~~: "...Ma in questo stesso anno in cui avvennero tali rumori, [...] stese altresì il Principe ampiamente le sue idee in riguardo la Chiesa Gentilizia di sua famiglia...". L'anno è il 1751 e i *rumori*, ai quali allude l'~~Origlia~~, furono le reazioni scatenate a Napoli, soprattutto dal clero, contro la massoneria e, in particolare, contro il suo gran maestro Raimondo di Sangro.

lo storico

Ho già espresso in precedenza l'ipotesi che il messaggio riposto nella Cappella sia connesso proprio al pensiero e alla vita di questi anni del di Sangro; mi sembra dunque necessario, prima di introdurre il lettore all'interpretazione del significato iconografico delle opere della Cappella, ricostruire storicamente i punti salienti dell'ideologia e della figura ~~sociale~~ del committente. nel contesto *

Nella lettera che il principe inviò a ~~papa~~ Benedetto XIV, pubblicata dall'Origlia, egli ammetteva di essere entrato nella massoneria, cercando tuttavia di allontanare dalla società segreta qualsiasi sospetto di pericolosità nei confronti delle autorità costituite, ed affermava di avere aderito alla libera muratoria solo nel luglio del 1750[1]. Occorre sottolineare questa data, perché credo si possa ipotizzare che il principe avesse aderito alla società segreta ben più presto.

? supplica?

* sociale e politico del suo tempo

Le prime logge erano state introdotte a Napoli già durante il viceregno austriaco, probabilmente da elementi appartenenti al ceto militare. La fonte più antica riguardo a questo problema è un manoscritto anonimo, conservato presso la Società Napoletana di Storia Patria, redatto nella seconda metà del Settecento, in cui si parla di logge massoniche attive a Napoli tra il 1749 e il 1751. Nel risalire alle origini della società, l'autore scriveva: "Allorché le armi Cesaree presero il possesso del regno di Napoli, s'introdussero in quella vasta città le logge dei liberi muratori, questi celebravano i loro misteri con cautela"[2]; e continuava con l'affermare che queste prime logge si chiusero "allorché le Armi imperiali si condussero altrove", ovvero con il ritorno degli spagnoli a Napoli, nel 1734. Si aprirono poi nuovamente nel 1749, sempre su iniziativa di ufficiali dell'esercito[3].

È presumibile, tuttavia, che l'attività massonica venisse ripresa nel regno di Napoli già prima del '49, come ci attestano altre due fonti importanti per la storia della muratoria partenopea.

In un manoscritto proveniente dalla biblioteca del principe di Belmonte, una delle figure di primo piano della massoneria siciliana della fine del Settecento, oggi conservato nella Biblioteca di Palermo, si dice: "I liberi muratori sino dal tempo di Carlo III si erano introdotti in Napoli, ma vi si mantenevano in una maniera nascosta, e ristretti tra solo forestieri, che sotto un altro pretesto si radunavano. Da principio vi furono ammessi un piemontese, di mestiere acquavitaro, ed un francese mercante di drappi. Costoro, conosciuti a fondo i princìpi della società, pensarono di erigere una loggia separata... Infatti l'anno 1745 eseguirono un tale immaginato disegno"[4].

Il riferimento al 1745 ricompare in un altro manoscritto, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, steso da Emanuele Palermo nei primi dell'Ottocento, allorché si legge: "Di fatti, circa l'anno 1745 eseguirono il loro immaginato disegno" — si allude all'acquavitaro e al mercante di drappi — "fondarono la loggia, e cercarono accrescere il numero de' Confratelli, e soprattutto si diedero modo di aver persone di distinzione. Ma per quanta pena e premura si avessero potuto dare, non riuscì di aggregare che un alfiere del reggimento Real Napoli, ed un Tenente del Reggimento Real italiano, creando il primo di questi due Gran Maestro. L'Alfiere però ardito e di una penetrante cognizione, conobbe che la prima e più premurosa massima della setta era appunto quella di

avere personaggi di alta gerarchia, sotto la protezione de' quali avesse potuto la medesima riposare, sussistere ed acquistare incremento. Di unito adunque col Tenente gittò l'occhio sopra il principe di Calvaruso, Siciliano, e con facilità lo persuasero ad ascriversi nella Società, in seguito vi ascrisse molte altre persone di gradi diversi, e di diverse professioni. Per mezzo del Principe di Calvaruso fu ascritto il Principe di S. Severo, Cavaliere letterato, Colonnello di un reggimento nazionale, Gentiluomo di Camera del Re, ed insignito del Real Ordine di S. Gennaro. L'Alfiere però che furbo ed accorto era, ben compreso di non poter sostenere la carica di Gran Maestro, al confronto di un cotanto illustre Confratello, affettando dunque una obbligante modestia, rinunciolla, ed ai pieni voti ne venne investito il Principe di Sansevero, che continuò ad esercitarne le funzioni sino a che non venne la società proibita. In prosieguo questa società maggiormente si accrebbe avendovi gran numero di persone ascritte, e tra queste degli Ecclesiastici della classe più cospicua"[5]. Aggiorna bibliografia

L'alfiere di cui parla il Palermo si chiamava Francesco Zelaja e fu colui che dette una svolta alla loggia del mercante Larnage — il quale aveva fondato una loggia di estrazione fondamentalmente borghese — con l'innesto di personaggi nobili di primissimo piano, quale appunto il principe di Sansevero. Questi, anzi, tentò un riavvicinamento al Larnage dopo che il mercante, messo in minoranza dagli ufficiali e dai nobili, si era allontanato dalla prima loggia per fondarne un'altra, alla quale avevano aderito soprattutto commercianti stranieri e ufficiali di basso rango, quasi tutti di religione calvinista[6]. Dopo la mossa del Sansevero, infatti, il Larnage dovette arrendersi al suo prestigio e riconoscerlo gran maestro.

Veniamo dunque al 1745, l'anno in cui il di Sangro, a mio giudizio, è già gran maestro della massoneria, e prendiamo in considerazione il suo *Discorso pronunziato in occasione dell'ammissione di parecchi apprendisti, nella loggia del Principe di S.S. a Napoli, nel 1745*; pubblicato dal barone di Tschudi ne *L'Étoile Flamboyante, ou la Societé des Francs-Maçons, considerée sous tous les aspects, à l'Orient, chez le Silence...*, non solo ci introduce nella probabile loggia Sansevero del 1745, ma delinea già certe figure simboliche sulle quali torneremo a proposito della Cappella.

Il gran maestro riceve alcuni apprendisti e così si esprime: "Sono molto lusingato di potervi dare questo titolo, e di poter col tempo rivelarvi tutte le gloriose prerogative che esso comporta.

I il quale,

Ammessi, per il vostro stesso desiderio e per un suffragio che vi assicuravano le vostre qualità personali nella nostra rispettabile società, dopo aver sfidato i pregiudizi del secolo, le opinioni del profano, dopo aver superato con una constanza decisa, le prove differenti che vi hanno condotto nell'augusto santuario della Massoneria, è giusto infine che vi metta a parte della luce che avete cercato con tanta cura, e non contento di aver colpito i vostri occhi con il vivo fulgore dei suoi raggi, che io vi riscaldi il cuore, lo animi, illumini la vostra anima e il vostro spirito, svelandovi i misteri delle nostre logge, facendovi conoscere il vero oggetto dei lavori, lo scopo essenziale della nostra associazione, le regole della nostra condotta e i princìpi della nostra morale. Tutto ciò che facciamo è relativo alla virtù, è il suo tempio, che noi costruiamo, e i semplici e grossolani strumenti di cui facciamo uso non sono che simboli dell'architettura spirituale di cui ci occupiamo. Voi vedrete, fratelli, avanzando nei gradi dell'ordine, cosa che il vostro zelo meriterà senza dubbio, fino a che punto l'allegoria ne sia sottilmente sostenuta: io posso, per adesso, rivelarvi solo quei segreti ai quali lo stato di *apprendista* vi permette di essere iniziati: non traccerò la storia della nostra origine; consultate i libri santi, voi la troverete all'epoca della sublime costruzione, che consacrò con la saggezza del più grande dei re, un magnifico monumento alla gloria e al culto dell'Eterno. Da questo piccolo abbozzo voi concepite, facilmente, fratelli, quale fu la nobiltà e l'oggetto della nostra primitiva associazione: lo stesso spirito ci anima sempre, e benché rinchiusi oggi nei limiti stretti di un lavoro puramente speculativo, noi adottiamo ancora le stesse cerimonie. È qui il momento di spiegarvi, quella della vostra ammissione[..] Questa breve spiegazione, fratelli dissipa il prestigio che vi ha potuto preoccupare prima di conoscerci: eccovi infine alla portata di renderci giustizia, noi non ci lasciamo ingannare né dai nostri princìpi, né dai nostri sentimenti: riuniti dallo stesso scopo, pieni dello stesso zelo, noi siamo tutti fratelli e ce ne facciamo gloria; opere simili di una stessa provvidenza, noi siamo tutti uguali; la nascita, i ranghi e la fortuna, non ci fanno uscire da questo giusto livello che dovrebbe, a quel che credo, ridurre tutti gli uomini al loro valore intrinseco: la virtù sola e i soli talenti ci distinguono più o meno, e la bassa gelosia non occupa mai in noi il posto della nobile emulazione. Infine, fratelli, noi siamo uomini retti, semplici, fedeli, veri, modesti nei nostri piaceri, probi nei nostri costumi, essenziali nelle nostre amici-

zie, fermi nei nostri impegni, sottomessi alle nostre regole, puntuali nei nostri doveri, sinceri nelle nostre promesse. Io vi dipingo con un sol tratto, fratelli, i nostri obblighi e le nostre qualità; non vi sarà difficile abituarvi agli uni, poiché io garantirò che voi possedete già le altre. Ma soprattutto, fratelli non avviliamo i nostri misteri, comunicandoli ai profani; tra le virtù che dobbiamo praticare austeramente nessuna è più necessaria della discrezione: le cose migliori cessano di esserlo diventando troppo comuni, e gli uomini ordinari il cui cuore è disincantato, non vi guadagnano niente; non è mai troppo invitarvi al segreto, fratelli, nuovi ammessi, e credo che basti ricordare quei bei versi di uno dei nostri autori moderni.

La chute bien souvent bien souvent des plus
puissants états,
ne vient que d'un secret que l'on ne garde pas'[7].

Theodor Tschudi, rampollo di una importante e nobile famiglia svizzera con grandi tradizioni militari, era stato iniziato alla massoneria già in Francia[8]; tornato a Napoli, aderì a una delle logge del Sansevero, ma, essendo stato anche autore di due libelli antipapali[9], fu l'unico aristocratico costretto a fuggire dopo l'editto di Carlo III. di Borbone

L'*Étoile flamboyante*, opera scritta in risposta ai libelli antimassonici, *Le Maçon trahi* (Berlin 1757) e *Les Francs-Maçons écrasés* (Amsterdam 1762), fu pubblicata nel 1766; Raimondo, dunque, era ancora vivo ed è significativo ritrovare questo testo nell'inventario della *Libraria* del principe, fatto redigere dal figlio Vincenzo alla morte del padre nel 1771[10]. Alla luce di quanto è fin qui emerso, sembra plausibile considerare il 1745 quale termine *ante quem* per determinare l'anno in cui Raimondo aderì alla massoneria.

Nel 1774 Domenico Forges Davanzati, una delle figure più illuminate nella storia della massoneria napoletana, prima di diventare giacobino e fuoriuscito in Francia, a seguito del fallimento della rivoluzione partenopea del '99, curò l'edizione delle *Lettere familiari* di Antonio Genovesi, del quale, è noto, fu grande amico. L'ultima di queste lettere, come annota lo stesso curatore, fu indirizzata a Raimondo di Sangro, in data 22 settembre 1769. Il Forges, nel precisare chi fosse il destinatario della missiva, così scriveva: "Il Signor Principe di Sansevero Gentiluomo ordinario della Camera del Re, e Cavaliere del Real Ordine di S. Gennaro, morì nel 1770. Egli è troppo noto nella Repubblica delle lettere sì per la

Lettera Apologetica de' Quipù, come per altre opere date alla luce. Io non saprei meglio descrivere le qualità di questo dotto Cavaliere, se non colle parole dello stesso Genovesi, con cui il lasciò descritto nelle memorie della sua vita: *Questo Signore è di corta statura, di gran capo, di bello e gioviale aspetto, Filosofo di spirito, molto dedito alle meccaniche, di amabilissimo, e dolcissimo costume, studioso e ritirato: amante la conversazione di uomini di lettere*. Egli fu amicissimo del nostro Genovesi"[11].

Soffermiamoci brevemente sulla descrizione fisiognomica che il Genovesi fa dell'amico e confrontiamola con l'unico ritratto, a tutt'oggi attendibile, del principe di Sansevero. Si tratta dell'incisione realizzata da Ferdinando Vacca, derivata da un ritratto di Carlo Amalfi precedente quello posto sulla tomba del di Sangro ancora visibile nella Cappella[12]. L'incisione, mai ricordata dagli studi, raffigura il di Sangro più giovane rispetto al ritratto dell'Amalfi. Quest'ultimo venne dipinto dal pittore sorrentino intorno al 1759, anno in cui fu apposta la lapide sulla tomba del principe; malgrado sia oggi ridotto in cattive condizioni, si può ancora riconoscerne la bellezza. Mentre l'incisione ci appare di impianto compositivo convenzionale, ispirata ai ritratti di corte miranti a rappresentare lo *status symbol* del personaggio, che è raffigurato con tutti gli attributi alludenti alla sua nobiltà e al suo valore militare, l'effige posta sulla tomba del principe, spoglia di tali emblemi, scolpiti nella parte superiore del monumento funebre, è incentrata sui caratteri fisiognomici del volto e risente del gusto naturalistico delle opere di Gaspare Traversi. Meno riuscito ci sembra, invece, il ritratto posto a *pendant* del suddetto ovale, raffigurante Vincenzo di Sangro, figlio di Raimondo, opera ancora dell'Amalfi, dipinto certamente dopo il 1771[13]. Qui infatti la resa fisiognomica del volto e la posa del soggetto manifestano insieme ad un generale appiattimento dei volumi la perdita dell'acuto spirito di osservazione che contraddistingue la ritrattistica dell'Amalfi.

fig. 56

fig. 58

fig 57

Un particolare ancora non può sfuggire: la profonda differenza dello stato di conservazione tra il primo e il secondo ritratto della Cappella. Tenendo conto che Vincenzo nacque nel 1743 e che il dipinto lo rappresenta con tratti giovanili, è presumibile che l'ovale posto sulla sua tomba sia stato eseguito non oltre la fine degli anni '70, circa un ventennio dopo l'esecuzione del ritratto di Raimondo; potrà apparire dunque strano che le due opere si siano così diversamente conservate. Tale differenza è dovuta alle tecni-

che usate dall'Amalfi per dipingere i due ovali di rame. Infatti, per il primo adottò uno dei ritrovati chimici del principe, la cosiddetta *pittura oloidrica*, la quale, secondo l'Anonimo della già ricordata *Breve Nota*, "ha la vaghezza del colorito proprio della Miniatura; ma ha poi la forza della dipintura a olio (...) si può fare sopra ogni sorta di metallo, o altra materia, non potendosi fare la Miniatura, se non sull'avorio, sulla pergamena, sulla carta, ecc.: materie tutte, che o s'ingialliscono, o stanno soggette alle tarle"[14]. Questa tecnica, come dice il nome, doveva essere a base soprattutto di acqua, con l'aggiunta di un collante che permettesse al colore di aderire alle superfici metalliche. Ma il procedimento inventato dal principe, al pari di altri usati nella decorazione della cappella, col tempo non dové dare buoni frutti. Così come oggi non resta più traccia della luce madreperlacea che il di Sangro aveva dato alle cornici e ai capitelli, o del colore rosso con il quale aveva tinto la lapide della sua tomba[15], analogamente non ci è giunto pressocché nulla del suo ritratto in rame; questa tecnica ha dato invece migliori risultati negli affreschi della volta[16]. L'altro ovale, fatto dipingere da Vincenzo dopo la morte del padre, ed eseguito con la tecnica tradizionale ad olio, risulta meglio conservato.

Tornando all'incisione del Vacca, pur nel passaggio ad un'altra tecnica e ad un'altra mano ben inferiore a quella dell'Amalfi, mi sembra che la raffigurazione rispecchi quel *bello e gioviale aspetto* di cui diceva il Genovesi.

Il profilo che Franco Venturi ha dato di Raimondo di Sangro nel primo volume di *Settecento riformatore* resta ancora oggi, nonostante la pletora di dilettanti che si cimentano continuamente a *svelare i segreti del principe*, il punto di partenza fondamentale per qualsiasi studio sulla sua attività, sebbene l'interesse per i momenti riformatori che guida lo storico nello scandagliare la cultura del Settecento partenopeo confini il di Sangro tra i personaggi di secondo piano, così da non rendere necessario un esame sistematico dei suoi scritti.

L'*Inventario* della biblioteca del principe[17] potrà portare chiarimenti sulla sua composita cultura.

Senza addentrarmi nello studio dei circa 1600 testi componenti la *Libraria*, il che esulerebbe da questa ricerca, e lasciando tale ricerca agli studiosi cui essa compete, mi limiterò ad alcune osservazioni.

Innanzitutto c'è da notare la presenza di alcuni filoni dominanti, i quali, pur nella loro diversità tematica, si riuniscono sotto il comune denominatore dell'atteggiamento scientifico nei confronti delle materie di cui trattano. Nella biblioteca del di Sangro troviamo numerosissimi dizionari di svariati argomenti, tra cui si distinguono il *Dizionario Storico-critico* di Bayle, uno degli autori preferiti dal principe, e l'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. A questo filone di illuminismo francese appartengono *Le Lettres persanes* e *L'Esprit des lois* di Montesquieu, l'opera completa di Voltaire, il *Traité des sensations* di Condillac, le *Pensées sur l'interprétation de la nature* di Diderot, il *Discours sur l'inégalité des hommes* di Rousseau. Sul versante dell'illuminismo italiano e specificamente napoletano troviamo le opere di Muratori, di Vico, Doria, Giannone, Genovesi, Galiani, Intieri, personaggi coi quali egli fu certamente in contatto diretto. Per quanto riguarda un filone più strettamente scientifico, leggiamo i nomi di Galilei e Newton — quest'ultimo nel trattatello divulgativo dell'Algarotti intitolato *Il Newtonianesimo per le dame* —. Un altro interesse del principe fu quello relativo al diritto naturale, come è testimoniato dalla presenza di opere di Grozio, di Pufendorf, Locke e Hobbes. Vi sono poi numerosissimi testi di storia delle religioni e sulla Compagnia di Gesù in relazione alle spedizioni nei continenti extraeuropei. Trattati di chimica, di medicina, di botanica e un folto gruppo di trattati sull'arte della guerra e delle fortificazioni militari.

controllo De Felice Fortunato

Una domanda a questo punto è d'obbligo: e testi di alchimia o di magia? Mi dispiace deludere il solito estimatore di un Raimondo negromante, figura tanto cara alla tradizione e anche al presente; ma devo costatare che, rispetto alla stragrande maggioranza di titoli classici della letteratura dell'illuminismo, i testi di magia sono soltanto due e precisamente i manoscritti intitolati *Dissertazione sopra la magia* e *Arte magica dileguata*. Non compare nessun nome classico della tradizione esoterica cinque-seicentesca, quali ad esempio quelli di Agrippa, Dee, Ruland, Fludd, Tritemio, Mayer etc. Fa eccezione *Il Conte di Gabalis* dell'abate Villars de Montfaucon, presente in due edizioni, una in francese del 1742 e un'altra del 1751, tradotta e stampata nella tipografia di Raimondo di Sangro. Quest'opera fu pubblicata insieme con una del Pope, *Il riccio rapito*. Proprio l'accostamento de ~~Il~~ *Conte di Gabalis* allo spirito di deismo moderato del Pope ci fa comprendere come spesso all'interno del pensiero settecentesco trovassero spazio teorie, ai nostri

oltrenza

occhi favolose, che erano *il velo* mediante il quale affrontare temi di carattere morale e religioso senza incorrere nei rigori della censura.

Sotto il rispetto della cultura storico-artistica, c'è da notare che la biblioteca non mancava di testi aggiornati e importanti. Rileviamo innanzitutto un interesse di carattere antiquario, legato a opere come le *Antichità di Ercolano*, un'edizione pregiatissima che il re Carlo aveva patrocinato per offrirla in dono a regnanti e personaggi di alto lignaggio; il *Catalogo degli antichi monumenti di Ercolano*; l'*Architettura* di Vitruvio, tradotto da Bernardo Galiani, fratello di Ferdinando e noto esponente massone, un *Giudizio dell'opera dell'abate Winckelmann intorno alla scoverta di Ercolano*, pubblicato a Napoli nel 1765; il *Prodromo delle Antichità di Ercolano* del Baiardi. Riguardo all'arte moderna, troviamo opere del Baldinucci, quali *Dell'arte dell'intagliare il rame* e *Notizie de' professori di disegno;* un *Dictionnaire de peinture et architecture* pubblicato a Parigi nel 1746, opera del D'Argens; i *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* del Bottari.

Un settore molto ricco è quello rappresentato dai testi di storia della chiesa; tra questi spiccano le opere complete di Paolo Sarpi, nell'edizione stampata a Venezia nel 1677, a testimoniare un interesse critico per il cattolicesimo; questo aspetto risulta certo uno dei più illuminati del di Sangro, il quale fu sempre in polemica con i gesuiti napoletani, soprattutto per quei caratteri di fanatismo di cui circondavano il culto. Sappiamo, d'altronde, che furono proprio i gesuiti i principali accusatori del principe all'indomani della pubblicazione della *Lettera apologetica*; tra questi Francesco Pepe e Innocenzo Molinari maggiormente si distinsero per la vera e propria crociata che intrapresero contro il di Sangro.

Nell'epistolario di Bernardo Tanucci ricorre sovente il riferimento a "un certo gesuita fanatico chiamato padre Pepe, che predica al popolo e parla al Re contro gli ebrei e contro Montealegre espressamente"[18]; questi infastidiva il Tanucci sia per l'influenza esercitata sul re Carlo, sia per l'illimitata fede nutrita nei suoi confronti dal popolo, che lo considerava una sorta di santo.

È stato osservato che dopo il quinquennio 1737-1742 in coincidenza con la caduta di Montealegre si assiste a Napoli ad un grosso riflusso devozionalistico capeggiato dai Gesuiti"[19]. Uno dei protagonisti fu padre Pepe, che non solo si rivelò abilissimo nel toccare le corde del fanatismo e della superstizione popolare, ma ebbe

anche un peso determinante in provvedimenti governativi quali la cacciata degli ebrei da Napoli, l'editto di Carlo contro la massoneria, la sospensione del concorso per la cattedra di teologia alla quale aspirava il Genovesi. Questi soleva chiamare il gesuita "predicator di superstizione" e certo il fatto che il Pepe facesse ingoiare ai suoi fedeli infermi immaginette "miracolose" dovette suscitare perplessità nel clero più illuminato. Sappiamo, infatti, come il Bottari in una lettera a Celestino Galiani criticasse aspramente le prediche del Pepe tenute a Roma nel 1751 in piazza Navona, nelle quali questi aveva fatto ricorso ad espressioni volgari per rendere comprensibile la natura di Cristo[20]. Anche il Muratori criticò aspramente il fanatismo del Pepe, soprattutto a proposito del culto dell'Immacolata Concezione[21]. Come si è detto, fu proprio padre Francesco Pepe a fare pressione su Benedetto XIV perché rinnovasse con la *Providas*, bolla promulgata nel maggio del 1751, la condanna della massoneria, già sentenziata da Clemente XII nel 1738 con la bolla *In eminenti*. Così come fu sempre il Pepe a chiedere l'intervento di Benedetto XIV per indurre Carlo di Borbone ad emanare l'editto antimassonico.

Josè Ferrer Benimeli ha pubblicato una serie di documenti relativi a questa vicenda, dai quali si viene a conoscenza della campagna denigratoria che i gesuiti, capeggiati dal Pepe, misero in atto contro il di Sangro e la massoneria. Val la pena seguire la vicenda direttamente sulle fonti. Il 22 dicembre 1750 monsignor Gualtieri, Nunzio apostolico a Napoli, scrive al Segretario di Stato cardinal Valenti a Roma: "Si rendono quasi pubbliche le voci delle radunanza di quelli che si spacciano della compagnia de' Liberi Muratori, e questa curia arcivescovile non credo che per ora, faccia altro che ricevere le denunzie, se gli vengono date, mentre da molto aveva intesa tal voce"[22]. Il 9 gennaio 1751 Bernardo Tanucci scrive al principe Corsini: "De' Liberi Muratori ha il P. Pepe d'il Reggente ricorso al Re essendo costoro totalmente qui cresciuti, che forman già la Loggia più numerosa d'Italia, ed an (sic) capo il Principe di S. Severo il quale ha persuaso... Bolanos de l'invalidità delle censure, e si assicura d'essersi giustificato col mostrare nell'ultimo interno della Regia li statuti innocenti"[23].

Da queste notizie si può ben comprendere il ruolo e il peso di Raimondo di Sangro all'interno della massoneria napoletana e il suo tentativo di salvarla da eventuali provvedimenti repressivi del papa e del re. Gli statuti innocenti, che il di Sangro avrebbe mo-

strato al re, tornano in una lettera del marchese Brancone, Segretario dell'Ecclesiastico a Napoli, scritta all'ambasciatore di Carlo a Roma, duca di Cerisano, il quale si stava adoperando perché il re intervenisse contro la massoneria. "Ho rappresentato al Re l'affare, che mi prevenite riservatamente de' Muratori. In tale assunto quantunque siensi date nelle settimane le segrete dovute provvidenze per disciogliere l'unione dei pochi, che qui sono, e siensi di slancio lette le loro costituzioni, le quali non pregiudicano né la nostra S.S. Religione, né la fedeltà dovuta al Sovrano, anzi la prescrivono, ogni modo dubitando il Re, ch'oltre di esse possano esservi delle segrete istruzioni, né convenendo parimente, per ragion di Stato, che qui vi sia una riunione senza intelligenza ed approvazione del Sovrano, e perciò un corpo illegittimo ed illecito, vuole pertanto S.M. che nuovamente vi abbocchiate con cotesto Monsignor Uditore, e quando bisogni ne parliate separatamente anche col Papa per appurare e verificare col vostro cristiano e sperimentato zelo le leggi, le costituzioni di tal setta, e la maniera con cui si governi, affinché avendo il Re sotto gli occhi compiutamente e non già a spezzoni il tutto, possa prendere le segrete e adeguate misure per diradicare affatto questo nascente male, specialmente non solo in proibire le assemblee, ma eziandio in evitare l'aggregazione de' nuovi e per ciò riuscirà profittevole il sapere il capo di essi, qual facoltà e da chi l'abbia in uno stato di far le aggregazioni"[24].

Come si evince da questa lettera era il papa, aizzato dal gesuita, a preoccuparsi della massoneria piuttosto che Carlo. Il re, infatti, prima di procedere alla repressione della setta, della quale si erano lette le costituzioni che, a dirla col Brancone, prescrivevano la fedeltà al sovrano, voleva essere bene edotto su tutta la vicenda e dunque desiderava ulteriori informazioni.

A proposito dello zampino del Pepe in questa circostanza, leggiamo ancora in un estratto del 29 giugno 1751 scritto dal Nunzio Gualtieri al cardinal Valenti: "Il numero de' liberi muratori in verun conto mi pare potesse essere di quell'eccedenza che costà ha detto il buon Padre Pepe, e Fogliani è il primo a credere ch'è assai minore; ed il reggente della Vicaria credo che abbia ordinato di continuare in ogni quartiere le diligenze, a fin di sapere, per quanto può essergli permesso, il preciso loro numero, per riferirlo alla corte. Non so però se si pubblicherà l'editto che enunciai in una mia d'officio nello scorso ordinario, sembrandomi che tutto quel fervore necessario che prima compariva non sia stato ardente. È

ben vero che molti di tal setta, e specialmente i capi, vivono in agitazione, e so che il principe di Sansevero, lamentandosi apertamente del zelo del Padre Pepe, si dimostra propenso a rinunziare anche l'impiego di loro gran maestro, e protesta che, sebbene la corte non avesse proibito nei scorsi mesi le radunanze generali, s'astiene egli di fare anche le particolari, anzi che secondo il loro istituto dovevasi celebrare con una gran cena il giorno di S. Giovanni, non l'ha fatta fare"[25]. Ancora, da un'altra lettera scritta dal Gualtieri al Valenti l'8 maggio 1751 si comprende l'orientamento non immediatamente ostile nei confronti della massoneria sia del re, sia di alcuni esponenti dell'alto clero. Leggiamo: "Gli zelanti seguitano a descrivere della Loggia dei liberi muratori, ch'è in questa Capitale, il cui Maestro pubblicamente si sa essere il Principe di Sansevero. Mi ha detto una persona, che pretende di aver veduto i sigilli, e Patenti, che si spediscono, che in esse patenti vi sono anche i geroglifici esprimenti il gran Silenzio; ed il detto Principe tiene in casa sua la stanza in cui imprime anche altre opere scientifiche, che egli fa. Egli non fa segreto d'essere capo di tal Loggia, con tutti esagera che non vi è niente contro la Religione, ma tutti atti di carità, confessando però il sommo segreto. Comunemente si crede che egli abbia dato tutto al Re, con dargli anche nota degli aggregati; ed infatti quel gran zelo, che sul principio si vedeva in tal proposito, ora è cessato il supporlo, che non vi sia alcun male; e perciò si pretende che le aggregazioni seguitano a farsi, e che in casa di detto Principe di Sansevero si facciano anche adunanze private, bastando al governo d'aver impedito le più numerose, che prima si facevano. Qualcheduno va anche spargendo che costà siavi gran numero di tal setta, e per coronar l'opera dicono ancora de' maggiori Luminari, per fare con ciò credere, che non vi sia male: ed all'incontro da qualche altro si aggiunge, che i Cappelloni facciano di ciò rumore per far concepire che tal setta inonda qua, perché non s'è voluto il S. Offizio"[26].

Questa lettera mi sembra importante per più ragioni. Innanzitutto per l'esplicito riferimento alla stamperia del principe, dalla quale uscivano pericolose "opere scientifiche"; poi per l'evidente consapevolezza che la confessione del di Sangro al re fu un fatto soprattutto tattico, mirante a non compromettere definitivamente l'attività delle logge partenopee; infine, per come si lascia intendere che la reazione antimassonica fosse soprattutto opera di quei "Cappelloni" che criticavano la mancata istituzione a Napoli del tribunale del Sant'Uffizio[27].

A questo punto sarà bene affrontare il fenomeno degli inizi della massoneria napoletana rivolgendo l'attenzione alla attività editoriale della stamperia di Raimondo.

Uno dei testi usciti dalla stamperia fu probabilmente un libretto intitolato: *Le Costituzioni della Società de' Liberi Muratori poste in ordine nuovo dal ex G.·. M.·. F.·. S.·. T.·. D.·. G.·. M.·. per uso della Gran Loggia Nazionale e Logge di sue dipendenza, in Cosmopoli, nella Stamperia del figlio della Vedova, a spese de' Fratelli.*

Vorrei avanzare l'ipotesi che la "Stamperia del figlio della vedova" sia un'allusione a quella del principe di Sansevero e identificare queste *Costituzioni* con quegli "Statuti innocenti" e "costituzioni" di cui parlano il Tanucci e il Brancone[28].

In questo libriccino sono pubblicati una serie di titoli derivati soprattutto dalle *Costituzioni* dell'Anderson, considerate l'atto di nascita istituzionale della massoneria settecentesca, alle quali fa sempre riferimento la tradizione massonica in tutti i suoi rami, anche quelli distaccati dall'originario ceppo inglese. Tra i vari titoli ci sembra di particolare interesse il II, *Dell'Origine della Società*, dove, parlando della nascita della società in Oriente si dice: "Quindi derivò l'uso, che tutte le LL. dell'Universo, in qualunque regione si trovino, si suppongono sempre site all'Oriente. Si vuole che i Fenici fossero stati i primi MM., da quali appresero l'Arte Reale le altre Nazioni, tra cui gl'Egizj, e che da costoro fossero stati istruiti Mosè e Pitagora"[29]. Si aggiunge: "È di avviso mr. Hutchinson (Maestro Reggente in Londra della L. Concordia)[30] che Pitagora fondò la prima loggia a Crotone e che dispersi i suoi discepoli avessero stabilito la Muratoria in Francia, e quindi in Inghilterra"[31]. Quest'ultima notazione appare importante per risalire a Raimondo e al suo rito massonico. Il fatto che si rivendichi a ~~Platone~~ Pitag e soprattutto che si riconduca a Crotone l'origine della società e si parli dunque di una sua fondazione in Italia ci sembra indice del carattere nazionale che il Sansevero voleva rivendicare alle sue logge. Infatti, in appendice a tali *Costituzioni*, è pubblicata una *Canzonetta* che si dice "recitata in Napoli nel dì 21 gennaio 1750 assistendo il F. Tolvach Inglese al travaglio della Loggia della Concordia, una delle Logge del F. Raimondo di Sangro, Principe di S. Severo, Primo Gran Maestro d'Italia", la quale rivendica, a mio parere, una supremazia delle logge italiane rispetto alla stessa Inghilterra[32]. Esplicito è il riferimento al Sansevero, sul conto del quale veniamo a sapere che era gran maestro d'Italia.

In questo ambiente massonico e forse nella stessa stamperia di Raimondo dové essere edita un'altra opera importante della letteratura massonica settecentesca, *I viaggi di Ciro*, di André Michel Ramsay. Questo libro, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli, segnalatomi da una studiosa dell'illuminismo meridionale, Elvira Chiosi, risulta tradotto, come si dice nel titolo, "dall'idioma francese" e stampato a Napoli nel 1753 nella tipografia Antonini. Ma occorre precisare che l'Antonini, famoso traduttore e grammatico dell'epoca, non fu certo proprietario di una stamperia. Egli nasce nel 1702 nel salernitano, studia a Napoli, entrando in contatto insieme al fratello Giuseppe, giureconsulto, con l'ambiente giurisdizionalista dei primi decenni del Settecento. Nel 1726 va a Parigi, dopo essere stato in Germania e Olanda, e qui ha modo di conoscere la cultura filosofica più illuminata. Tornato a Napoli nel 1750, traduce l'opera del Ramsay, facendola precedere da uno scritto pieno di illuministico fervore scientifico, ove si auspica la rinascita del ceto nobiliare in forza della virtù.

Non è difficile supporre che Raimondo, dopo i *rumori* del '51, non si sia voluto esporre in prima persona nel pubblicare l'opera; ma da un confronto tra questo libro e le suddette *Costituzioni* risulta una precisa somiglianza tipografica nei caratteri e nella carta e la presenza di un elemento decorativo fitomorfo pressocché identico. Certo se paragoniamo questi due testi con la *Lettera Apologetica*, la *Supplica* a Benedetto XIV, le *Lettres* a Nollet e *Il Conte di Gabalis*, uscite sicuramente dalla stamperia di Raimondo, apparirà evidente uno scarto di qualità. Queste ultime hanno una raffinatissima veste tipografica per la splendida carta filigranata, per la chiarezza dei caratteri e l'uso di più colori; qualità che non riscontreremo in nessuna altra opera uscita da una tipografia napoletana.

Ritornando ai *Viaggi di Ciro*, chi poteva essere interessato a pubblicare a Napoli nel 1753 un'opera del Ramsay?

Questi era nato a Ayr in Scozia nel 1686, da padre calvinista e madre anglicana, aveva studiato filosofia a Edimburgo e teologia a Glasgow; presto fu colto da una sorta di inquietudine religiosa, causatagli, come egli stesso ebbe a dire, dalla diversità delle confessioni inglesi. Cominciò a viaggiare. In Olanda, nel 1706, entrò in contatto con Poiret, un mistico protestante, il cui fervore religioso si accompagnava all'indifferenza nei confronti dei dogmi e della chiesa. Nel 1709 passò in Francia, forse per una missione di spionaggio quale agente degli Stuart, ed una volta a Cambrai, entrato

in contatto con Fénelon, si convertì al cattolicesimo. Questo incontro sarebbe stato determinante per il Ramsay, che nel 1727 scrisse *Les voyages de Cyrus*, un romanzo di pedagogia politica e religiosa sul modello di *Les adventures de Télemaque* del Fénelon[33].

In questo romanzo l'autore scozzese si fa portavoce, sulla scia del Fénelon, anche se in maniera più esplicita, di una sorta di tolleranza religiosa fondata sul concetto che alla base di tutte le religioni pagane si trovano preannunciati i princìpi fondamentali del cristianesimo; questi princìpi riguardavano solo i saggi che erano in grado di leggere dentro le allegorie, oltre i racconti buoni per la folla, gestiti dall'ignoranza o dalla furbizia dei preti. Questa teoria sarà ripresa dal Ramsay ancora nei suoi *Discours sur la mithologie des Anciens*, scritto come un romanzo in cui Ciro constata con gioia che "les grandes hommes de tous les temps et de tous les pays pensaient de même sur la Divinité, et sur la Morale"[34].

Questo concetto alla base del *tolerantisme* del Ramsay non può non rinviarci a quanto i gesuiti si erano preoccupati di affermare già nel corso della seconda metà del Seicento; e la filiazione del pensiero del Ramsay da quello del Fénelon ci riporta nell'ambiente colto gesuita dei vari Lorenzo Pignoria e Atanasio Kircher. C'è però da osservare che mentre questi ultimi avevano elaborato la teoria che tutte le religioni avevano avuto un comune ceppo in Egitto, e che i vari profeti, quali ad esempio Ermete Trismegisto o lo stesso Mosé, avevano preannunciato tutti l'avvento di Cristo allo scopo di guadagnare alla causa cattolica le popolazioni pagane del Sudamerica che i missionari gesuiti intendevano evangelizzare, la posizione del Ramsay si pone nell'orbita del pensiero tollerante settecentesco, in particolar modo per quanto riguarda il concetto quietistico "di una morale che trova in se stessa la propria ragion d'essere, senza né inferni né paradisi"[35].

Nel 1730 Ramsay aderisce alla massoneria; il 17 marzo è affiliato a Londra alla loggia "The Horn", la stessa nella quale dopo due mesi fu affiliato il Montesquieu. Egli cerca subito di indirizzare l'originaria massoneria inglese, di tradizione essenzialmente borghese e nella quale si potevano contare molti seguaci degli Hannover, verso un'organizzazione più elitaria, composta di uomini colti e amanti delle arti, alla cui guida poneva idealmente la nobiltà francese[36].

Con questo stesso spirito, a mio giudizio, il principe di Sansevero, espressione di una nobiltà che si vuole colta e virtuosa e che

intende inserirsi nei fermenti di rinnovamento ideologico già manifestatisi in alcuni ambienti della borghesia europea, entra nella massoneria di matrice inglese di Larnage e Zelaja.

Giuseppe Giarrizzo ha fornito degli spunti di ricerca assai interessanti sulla diffusione dell'ideologia massonica all'inizio degli anni '70, interpretandola come risposta a una serie di avvenimenti. Egli ha osservato che "in Sicilia e a Napoli come in Spagna (e altrove) la cacciata dei gesuiti fu vissuta al tempo stesso come un episodio della lotta anticuriale, e come un atto di liberazione nazionale (da ipoteche ultramontane). Il consenso ricercato e ottenuto sulla necessità di cacciarli dai singoli stati, e la successiva soppressione pongono in rilievo la resistenza della compagnia a quella nazionalizzazione degli ordini regolari che tra gli anni '60 e '70 aveva costituito il terreno d'intesa del giurisdizionalismo con la Santa Sede ('la chiesa e la repubblica dentro i loro limiti'): era l'Europa delle patrie che, sul terreno dell'attacco all'ultramontanesimo, veniva ad una resa dei conti con il 'cosmopolitismo' degli anni '40-'50. Protagonista di questa svolta è la 'nobiltà patriottica' dei vari paesi e stati, che trova i suoi punti di aggregazione nelle scuole militari, nelle logge massoniche, nelle 'accademie' provinciali: essa affida ai propri 'intellettuali' il compito ambizioso di rifondare il potere, di ricostituire le basi di un'autorità che appare delegittimata in coloro medesimi che di quell'autorità sono i portatori. Si vengono definendo, in risposta a queste esigenze, i tratti di un'ideologia massonica; il suo nucleo è costituito dall'analisi del dispotismo, identificato con la proprietà (ereditaria) del potere, e dalla connessa sovrapposizione di nobiltà e virtù. V'ha un ambiguo ritorno a Montesquieu, alla *vertu* che è principio delle repubbliche ma può diventarlo anche di monarchie (repubblicane): non alla virtù repubblicana di Rousseau e di Ferguson, che si identifica con la partecipazione politica del 'cittadino'. Napoli e la Sicilia si allineano in ciò sulle posizioni nazionali ed europee"[37].

Non può essere un caso che il summenzionato romanzo del Ramsay, tradotto e pubblicato a Napoli, sia dedicato a un giovanetto, Mariano da Eboli, figlio di uno dei nobili militari più in vista dell'esercito di re Carlo e probabilmente anche massone. Nella dedica premessa al testo, scritta da Annibale Antonini, il quale afferma di essere stato in "stretta dimestichezza" coll'autore de *I viaggi di Ciro*, si leggono una serie di attributi inneggianti alla *virtù* e al *valore militare* del padre del giovanetto, Francesco da Eboli

duca di Castropignano[38], in contrasto con quei "Nobili e, gran Signori, pe' quali l'ignoranza è così perigliosa, e a' quali si troverebbe colla Scienza sempre aperta, un'ampia strada per la gloria, non si adoperino maggiormente negli Studj. Si lusingano forse di potere col solo nome conseguire le più conspicue dignità; ma possono essi anche lusingarsi di occuparle degnamente, senza necessarj talenti?"[39].

Che Raimondo di Sangro tenesse tanto a riabilitare il ceto nobiliare napoletano lo mostra chiaramente la sua polemica col marchese d'Argens, attaccato dal principe nella sua *Lettera Apologetica* per aver definito gli aristocratici napoletani i più rozzi e ignoranti in Europa, dediti esclusivamente alla caccia e agli esercizi militari[40].

Ritorniamo alla traduzione dei *Voyages de Cyrus* fatta nel 1753, anno ancora fecondo per l'attività massonica di Raimondo. L'edizione napoletana di questa opera è arricchita, rispetto alle edizioni francese e inglese, di tre interessanti incisioni dall'indubbio carattere iniziatico.

fig. 60 La prima rappresenta un'allegoria della riflessione, indicata a Ciro quale guida primaria nei suoi viaggi di ammaestramento. L'ideatore di tale incisione elabora una singolare simbologia commista di elementi di carattere tecnico-sperimentale e attributi di sapore esoterico. Infatti, partendo dalla rappresentazione di un fenomeno ottico — un raggio di luce incidente su di una superficie speculare convessa che si riflette in un altro specchio di superficie concava — e attraverso l'aggiunta di alcuni simboli alludenti al carattere misterioso dell'antica sapienza, vuole sottolineare il valore iniziatico del viaggio di Ciro. La scena ha luogo in Egitto, sede per eccellenza della *prisca theologia*, come è indicato dalla porzione di piramide che si intravede sul lato sinistro della scena. Osserviamo, ora, come sono figurati i due specchi: il primo, quello su cui cade il raggio di luce incidente, tenuto in mano da una donna, è avvolto nelle spire di un serpente, simbolo anch'esso della sapienza ermetica, mentre il secondo è coperto da un velo che alcuni puttini scoprono proprio nel momento in cui il raggio di luce si riflette. Ecco dunque adombrato il tema della sapienza velata, e da svelare, un tema caro a Raimondo e che sarà uno dei motivi ricorrenti della Cappella Sansevero. Attraverso la lettura del testo non mi è stato possibile rinvenire alcun riferimento diretto a questa incisione, ma certamente è da mettere in rapporto con quanto è detto al giovane Ciro a proposito delle allegorie: "Sotto i geroglifici, e le allegorie

occultava Trismegisto i misteri della Religione, e lasciava vedere al comune degli uomini la sola bellezza della sua morale, come hanno costumato i Saggi di tutti i tempi, e Legislatori di tutti i paesi perché questi uomini divini ben sapeano, che gli spiriti corrotti non possono gustare le verità celesti, se prima il loro cuore non viene purgato dalle passioni. E perciò distesero essi sulla Religione un sacro velo, che si toglie a poco a poco, e poi affatto disparisce, quando gli occhi dello spirito ne possono sostener lo splendore. Questo è il soggetto dell'iscrizione che si vede a Sais nella statua d'Iside: Io sono tutto ciò, che è, che è stato, e che sarà, e nessun mortale m'ha ancora tolto il velo, che mi cuopre"[41].

Un ulteriore elemento d'interesse dell'opera viene dall'autore del disegno, Charles Nicolas Cochin, il cui nome è chiaramente indicato in basso a sinistra della stampa.

Il Cochin, famoso disegnatore e antiquario, nel 1749 era stato incaricato di accompagnare in Italia, in un giro di ricognizione delle varie scoperte archeologiche, il fratello di Madame de Pompadour, monsieur de Vandières, colui che sarebbe diventato il *Directeur des Bâtimets du roi* col titolo di marquis de Marigny.

L'incisione è eseguita da Francesco Sesone — un artista romano giunto a Napoli insieme con altri incisori per lavorare alle *Antichità Ercolanesi*[42] — e reca la data del 1751, anno in cui probabilmente il Cochin poté essere a Napoli per visitare Ercolano e Pompei. Ma si può pensare a un contatto diretto tra questi e il principe di Sansevero? La cosa non è da escludere, soprattutto se teniamo conto di un'altra incisione del Cochin nella quale, secondo quanto ha già affermato il Ryckwert[43], si riscontrano echi iconografici della Cappella Sansevero. È quella illustrante il frontespizio dell'Encyclopédie, opera di B.L. Prevost, tratta da un disegno eseguito nel 1764 ed esposto dal Cochin nel *Salon* del 1765. Di quest'opera Diderot parla nel suo contemporaneo *Salon* e la descrive così: "È un pezzo composto molto ingegnosamente. Si vede in alto la Verità tra la Ragione che cerca di strapparle il velo e l'Immaginazione che si prepara ad abbellirla. Al di sotto di questo gruppo, una folla di filosofi speculativi, più in basso il gruppo degli artisti. I filosofi hanno gli occhi fissati sulla Verità; la Metafisica orgogliosa cerca più d'intuirla che vederla; la teologia le volge le spalle e attende la sua luce dall'alto. Vi è certamente in questa composizione una grande varietà di caratteri e di espressioni, ma i piani non avanzano né arretrano abbastanza; il più elevato dovrebbe perdersi nello

fig. 61

sfondo; il seguente venire un poco in avanti, il terzo esserci completamente. Se l'incisione riuscisse a correggere questo difetto, il pezzo sarebbe perfetto"[44].

Dalle parole dell'enciclopedista risulta evidente come per un gusto d'ispirazione razionalista e già di tendenza neoclassica la composizione del Cochin risulti ancora troppo rocaille, così come il modo di concepire le allegorie rientri in una tradizione ancora tardo-barocca; ma è proprio questo l'aspetto che maggiormente ci conduce nell'ambito delle soluzioni iconografiche della Cappella.

Già il Ryckwert ha rilevato che al centro del frontespizio dell'*Encyclopédie* l'allegoria della *Verità velata* ricorda la *Pudicizia* della chiesa del di Sangro; ma al di là del solo confronto iconografico vi si può vedere anche un più diretto nesso ideologico, giacché molti degli enciclopedisti furono massoni e probabilmente lo furono il fratello della Pompadour e lo stesso Cochin[45]. La lunga descrizione esplicativa dell'incisione del frontespizio dettata dallo stesso Cochin così diceva: "Sotto un tempio ionico, Santuario della Verità, si vede la Verità avvolta in un velo, raggiante di una luce che allontana le nuvole e le disperde. A destra della Verità, la Ragione e la Filosofia badano l'una a sollevare, l'altra a strappare il velo della Verità. Ai suoi piedi, la Teologia inginocchiata riceve la luce dall'alto. Seguendo la catena delle figure si trovano dallo stesso lato la Memoria, la Storia antica e moderna, la Storia che scrive i fasti e il tempo le serve d'appoggio. Al di sotto sono raggruppate l'Astronomia, la Geometria e la Fisica. Le figure al di sotto di questo gruppo rappresentano l'Ottica, la Botanica, la Chimica e l'Agricoltura. In basso vi sono parecchie Arti e Professioni che derivano dalle Scienze. A sinistra della Verità si vede l'Immaginazione, che si dispone a incoronarle ed abbellirle. Al di sotto dell'Immaginazione il disegnatore ha posto i differenti generi di Poesia Epica, Drammatica, Satirica e Pastorale, in seguito vengono le altre arti d'Immaginazione: la Musica, la Pittura, la Scultura e l'Architettura"[46].

Nell'organizzazione compositiva del sapere umano disegnata dal Cochin risulta, a mio parere, una gerarchia di valori ben lontana dalle concezioni del Diderot. Non a caso questi, nella sua critica del *Salon* del 1765, non la tiene affatto in conto, tanto meno si mostra sensibile al vago sapore iniziatico con il quale il Cochin rappresenta il "*sanctuaire de la Verité*", che appare in principio *voilée* e che l'uomo può conoscere attraverso la sua attività in prima istanza speculativa e successivamente operativa.

Come si vede non siamo lontani dai concetti ispiratori delle logge massoniche, anche se non è quasi il caso di ribadire la profonda differenza tra il carattere eminentemente esoterico ed elitario del programma massonico e la funzione divulgativa che contraddistingue il progetto enciclopedico di Diderot.

È comunque da ricordare quanto ha scritto Franco Venturi nel suo studio intitolato: *Le origini dell'Enciclopedia*. Nel prendere in esame quelle iniziative che in Francia potessero considerarsi in qualche modo antesignane dell'opera di Diderot e D'Alembert, parla innanzitutto di una *Société des Arts* sorta nel 1726. Egli la definisce: "...un curioso tentativo di avvicinare scienza e tecnica, ragione e lavoro, con un programma che poi ritroveremo sviluppato nell'Enciclopedia. Il riavvicinamento era ancora puramente meccanico e poneva chiaramente un'esigenza più ancora che non creasse un organo insieme di pensiero e di azione capace di stabilire un nuovo equilibrio tra queste due forze del mondo moderno. Alcuni giovani scienziati, che dovevano poi rendere celebre il loro nome nelle diverse specializzazioni, si erano legati in una Société des Arts con alcuni inventori e tecnici per confrontare le loro esperienze e collaborare a un lavoro che sentivano comune. Clairault, matematico, Nollet, fisico e studioso dell'elettricità, Rameau, teorico della musica oltre che compositore, vi partecipavano insieme a Julien Le Roy, uno dei più celebri costruttori di orologi del Settecento e a suo figlio Pierre. Altri *artistes*: Sully, orologiaio inglese, l'architetto Chevotet, così come La Condamine, e altri scienziati diedero l'opera loro per far vivere questo centro culturale di nuovo tipo"[47].

Se tale associazione non avesse avuto vita breve, terminò infatti circa dieci anni dopo, non ci saremmo meravigliati di trovare tra i suoi corrispondenti il principe di Sansevero; i suoi interessi scientifici, miranti appunto a una sorta di interazione tra il teorico e il pratico, non furono lontani dallo spirito della *Société des arts*, come del resto ci testimonia il legame realmente esistito con il fisico Nollet, uno dei membri della società e destinatario di una serie di lettere di Raimondo nelle quali, come ho già detto, gli comunicava i risultati di alcuni suoi esperimenti.

Ma un ulteriore aggancio tra questo giro di pensiero e il Sansevero si ritrova nello sbocco, ricordato dal Venturi, di questo primo progetto enciclopedico della *Société des Arts* nella massoneria. "Protettore della Société des Arts era stato il conte di Clermont,

bizzarro tipo di nobile, più noto per le sue avventure galanti che per qualsiasi altra attività. Tuttavia la sua presenza in questa strana accademia deve farci sostare un momento incuriositi. Come un tenue filo sembra ricollegare due tentativi, due precorrimenti dell'opera del Diderot. Proprio negli anni in cui questi comincerà a gettare le basi del grande dizionario, il conte di Clermont diverrà il gran maestro della massoneria francese. E proprio nel seno di questa nascerà allora il desiderio di una grande enciclopedia''[48]. Antesignano di tale afflato enciclopedico era stato già il Ramsay, il quale, secondo lo storico dell'illuminismo, nella famosa orazione tenuta nel 1737 in una loggia di Parigi, prospettò di ''creare un'Enciclopedia delle scienze e delle arti ...in una forma che è tra le più complete e armoniche tra quelle che si incontrano nella preistoria dell'opera del Diderot.

[...] Che abbia o no conosciuta la Société des Arts del conte di Clermont, certo si è che il suo programma ha qualche somiglianza con quello della associazione di arti e scienze che proprio in quegli anni andava lentamente scomparendo. C'è in più, nelle parole del Ramsay, un senso di grandiosità e di generosità utopica che tende a dare un aspetto religioso alla grande impresa. 'Così l'ordine esige — conclude — che ciascuno di voi contribuisca con la sua influenza, con la sua liberalità o col suo lavoro ad una vasta opera, per la quale nessuna Accademia e nessuna Università può bastare, perché tutte le società particolari, essendo composte da un piccolissimo numero di uomini, non possono abbracciare un oggetto così immenso. Tutti i Gran Maestri in Germania, in Inghilterra, in Italia e in tutta Europa esortano tutti gli scienziati e gli artisti della confraternita di unirsi per fornire i materiali di un Dizionario universale di tutte le Arti liberali e di tutte le Scienze utili, eccettuate solo la Teologia e la Politica. Si è già cominciata l'opera a Londra; ma con il ricongiungimento di nostri confratelli, si potrà portarla a compimento nel giro di pochi anni. Vi si spiegherà non solo la parola tecnica, ma si formerà anche la storia della Scienza e dell'Arte, i suoi principi fondamentali e il modo di lavorarvi. In questo modo si riuniranno i lumi di tutte le nazioni in una sola opera, che serva da serbatoio generale e biblioteca universale di ciò che vi è di bello, di grande, di luminoso, di solido e di utile in tutte le scienze naturali e in tutte le arti nobili. Quest'opera aumenterà in ogni secolo secondo l'incremento dei lumi; è così che si espanderà in tutta l'Europa una nobile emulazione con il gusto delle belle arti'''[49].

Raimondo dové conoscere questo discorso, dal quale egli non solo poté recepire l'aspirazione a un sapere enciclopedico, ma soprattutto l'importanza che si dava alle belle arti e al gusto per esse che doveva contraddistinguere ogni spirito eletto.

Ritorniamo ai *Viaggi di Ciro* e alle incisioni che lo illustrano. La conferma che la stampa disegnata dal Cochin fu tirata proprio a Napoli ed espressamente per l'opera del Ramsay ci è data dalle altre due incisioni che corredano l'opera. Queste furono disegnate da due artisti napoletani, ma incise dallo stesso Francesco Sesone. figg. 59-64

La prima illustra il frontespizio dell'opera e fu disegnata da Filippo Falciatore con una grazia rococò ben lontana dalla tradizione classicistica dell'accademia di Francia nella quale si era formato il Cochin. Nella parte sinistra dell'incisione troviamo raffigurato lo stemma del personaggio cui è dedicata l'opera, Mariano da Eboli, figlio di Francesco de' duchi di Castropignano; ad esso si accompagnano simboli militari alludenti alla carica del padre. Di maggiore interesse ci appare la raffigurazione del sole, che risulta ad oriente in quanto è opposta a quella della Gorgone, la quale secondo la tradizione abita nell'estremo Occidente, presso il regno dei morti. Il tema centrale è rappresentato da una donna con un elmo in capo e nell'atto di innaffiare un arboscello, accanto al quale sono alcuni libri. In base all'*Iconologia* del Ripa si potrebbe interpretare questa figura come la *Grammatica*, la quale "è prima tra le sette arti liberali, e chiamasi regola, e ragione del parlare aperto e corretto"[50]. Il Ripa spiega, inoltre, che "il uaso dell'acqua è indizio che con essa si fanno crescere le piante ancor tenerelle degl'ingegni nuoui al mondo, perché diano a' suoi tempi frutti di dottrina, e di sapere come l'acqua fa crescere le piante stesse"[51].

L'allusione al rapporto tra l'educazione di Ciro e quella di Mariano da Eboli è evidente, ma vorrei avanzare un'ulteriore interpretazione più legata a un principio massonico. Nell'incisione appaiono oltre ai suddetti libri due elementi fitomorfi: uno è un ramo di quercia, raffigurato accanto alle insegne militari, che può essere un'allusione tanto alla forza che alla sapienza, virtù necessarie al massone — ed è da ricordare fin d'ora che la ricca vegetazione marmorea scolpita nella Cappella finge rami e arbusti di quercia —; l'altro è un arboscello di acacia, simbolo per eccellenza della massoneria già nel Settecento. Alcuni di questi simboli si ritrovano ancora nella seconda incisione che decora la pagina ove inizia la dedica al duca di Castropignano e c'è la ripresa dello stemma con il

ramo di quercia, i libri e l'aggiunta di un mappamondo e di un compasso. Questa stampa, disegnata da un altro maestro del rococò napoletano, Giovan Battista Rossi, mostra alcune analogie con la simbologia presente nella tomba di Raimondo, ad esempio gli strumenti militari e scientifici, nonché la gorgone ricordata nell'incisione precedente.

Occorre ora dire chi fosse Francesco da Eboli.

Nella corrispondenza tra il nunzio Gualtieri e il cardinal Valenti ritroviamo il nome di questo personaggio in un estratto datato 17 luglio 1751. Nella missiva il Gualtieri informava il Valenti sulle iniziative prese dal governo per inquisire la massoneria napoletana all'indomani della presentazione dell'elenco degli affiliati fornito al re proprio dal principe di Sansevero. Tra le persone incaricate da Carlo di provvedere a che questi massoni rinunziassero a riunirsi troviamo: "il Duca di Castropignano per i militari..., D. Lelio Carafa, Capitano delle Guardie per i suoi subalterni"[52]. Se ricordiamo che il primo nobile ad aderire alla loggia napoletana dello Zelaja fu Gennaro Carafa, principe della Roccella, non ci riuscirà difficile immaginare quale orientamento dovette adottare nei confronti dei massoni un altro Carafa, tenendo conto della solidarietà di casta che sempre ha contraddistinto la nobiltà napoletana. Chiarito il rapporto tra Francesco da Eboli e il destinatario dei *Viaggi di Ciro*, risulta evidente che all'interno della deputazione incaricata da Carlo di "tirare le orecchie" ai massoni c'erano degli affiliati; dunque si potrà ancor meglio capire il senso di salvaguardia della "società" che spinse Raimondo alla confessione.

2. *Sulla "Lettera apologetica" e sulla stamperia di Raimondo di Sangro*

Lorenzo Giustiniani, autore di un importante *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, pubblicato nel 1793, riporta una prammatica del 16 aprile 1753 dove si legge: "... espressamente fu ordinato di non essere stato a niuno permesso aprire stamperia senza l'espressa licenza sotto pena di anni tre di galea: di non potere gli stampatori pubblicare libri senza le dovute licenze, e di dover mettere nelle stampe il loro nome, il luogo, e l'anno dell'edizione, imponendo dippiù di non rivedersi i libri da' revisori dopo fatta impressione, ma sull'originale, e di doversi ne' libri imprime-

re le licenze sotto pena della perdita degli esemplari, e di chiudersi l'officina dell'artigiano trasgressore"[53].

Certamente è da collegare a tale provvedimento la rinuncia da parte del di Sangro a tenere una stamperia in casa, la quale, come ho detto, era considerata dagli "zelanti" uno strumento di diffusione della miscredenza e dell'eresia.

Le opere che nel 1793, stando alle parole del Giustiniani, si ritenevano uscite dalla stamperia erano quattro: la *Lettera apologetica dell'Esercitato accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato Lettere d'una peruana per rispetto alla supposizione de' quipu scritta alla duchessa di S.*** dalla medesima fatta pubblicare,* Napoli 1750; *Il conte di Gabali ovvero raggionamenti sulle scienze segrete tradotte dal Francese da una Dama Italiana, a' quali si è aggiunto infine il Riccio Rapito poema del Signor Alessandro Pope tradotto dall'Inglese dal Signor Antonio Conti patrizio veneto*, Londra (Napoli) 1751; la *Supplica di Raimondo di Sangro principe di Sansevero umiliata alla Santità di Bendetto XIV, in difesa e rischiaramento della Lettera apologetica*, Napoli 1753; *Adeisidaemon, sive Titus Livius a superstitione vindicatus. Annexae sunt eiusdem Origines Judaicae*, apud Thomas Johnson 1709[54]. Secondo il Giustiniani, dunque, la stamperia fu attiva fino al 1753. Ma in una lettera del 14 agosto 1751, inviata dal nunzio Gualtieri al cardinal Valenti, leggiamo: "Il re ha comprato per 700 scudi la stampa, che teneva in casa il Principe di S. Severo, e l'ha posta nella Regia Stamperia; e ciò è seguito con Dispaccio onorifico al medesimo Principe, è come se la M.S. si fosse invaghita dei rari caratteri che la componevano"[55].

Che era dunque successo?

Bisogna ricordare che la data ufficiale dell'allontamento del di Sangro dalla massoneria fu il 1° agosto 1751, giorno a cui risale la *Lettera* di sottomissione inviata a Benedetto XIV; c'è da ritenere che, così come questa *lettera* fu l'atto ufficiale con il quale Raimondo voleva mettere a tacere tutte le accuse che gli erano state mosse contro, con lo stesso intento egli offrì al re la sua stamperia dalla quale erano uscite quelle "opere scientifiche" che tanto scalpore e preoccupazione avevano suscitato presso i settori più retrivi del clero.

Prendiamo ora in esame queste "opere scientifiche", a cominciare dalla famigerata *Lettera apologetica*, rifacendoci innanzitutto a quanto ne ha scritto Franco Venturi: "Avendo letto quel che

Madame de Graffigny aveva scritto nelle *Lettres d'une péruvienne* sul curioso modo di scrivere con funicelle e nodi usato nell'impero degli Incas (i cosiddetti quipu), si era gettato a decifrare questi simboli e a costruirvi sopra le più complicate teorie linguistiche e archeologiche. Ma s'era trattato per lui quasi d'un pretesto per parlare di tutta la farraginosa cultura che egli era venuto accumulando e soprattutto per far mostra delle sue amplissime letture tra le opere dei liberi pensatori e deisti inglesi. Citava continuamente Shaftesbury, e soprattutto Collins e Toland, autore il primo di 'un intero libro che va anonimo né è troppo facile a trovarsi intitolato *Discorso su la libertà del pensare e del ragionare*, espressamente per provare non solo il legittimo diritto, ma anche la precisa obbligazione che ciascun uomo ha di liberamente esaminare qualsivoglia cosa', autore il secondo d'una dissertazione intitolata *Adeisidaemon*, così come d'un altra sulle *Origini Giudaiche*, molto difficile ormai da trovare 'fino nella stessa Inghilterrá, patria dell'autore'. Toland finiva con l'essere il suo autore preferito (a lui diede ragione, contro Huet, a proposito di Mosè legislatore e degli egiziani). Collins gli serviva per dimostrare che la superstizione e l'amore del meraviglioso non erano appannaggio del solo popolo napoletano, ma che ovunque era possibile riscontrare simili forme di religione, come il deista inglese aveva dovuto constatare nella sua battaglia contro la tradizione. Era sempre necessario combatterle ovunque, anche in Inghilterra. Se si aggiunge una viva simpatia per Swift, soprattutto quello del *Tale of a Tub*, un'accurata ricerca dei libri anche meno noti del primo Seicento inglese (come Edward Brerenwood, *Enquiries Touching the Diversity of Languages and Religions trough the Cheife Parts of the World*), così come un continuo citare Spinoza, Bayle, Boulainvilliers, d'Argens, si avrà una prova evidente dell'ampiezza delle curiosità di questo principe inventore, largamente aperto, come si vede, sul mondo del deismo e del nascente illuminismo. Naturalmente tutto ciò era presentato come un anticipo delle opere che egli avrebbe dovuto pubblicare un giorno, tutte confutatorie d'intenzione e di tono: *Dissertazione intorno agli errori di Benedetto Spinoza, Lettere indirizzate ad un libero pensatore o sia spirito forte per convincerlo con salde pruove e sino all'evidenza della necessità che ha qualsiasi più ostinato ateo d'osservare una buona e perfetta morale non solo ne' costumi ma ne' pensieri ancora* (si noti come il titolo stesso di quest'opera dimostri quanto egli sentisse ormai la morale staccata e distinta non soltanto dal-

le varie confessioni religiose, ma dalla credenza stessa di un dio), *Dialoghi critici intorno alla vita di Maometto*. Temi che erano stati di Giannone e del *Triregno*, che vediamo tornare nelle pagine di Raimondo di Sangro, misti ormai ad un più largo libero pensiero"[56].

Anche nella brevità di questo profilo del principe, il Venturi coglie all'interno della cultura del Sansevero alcuni temi classici dell'illuminismo europeo e inserisce la sua personalità nella "Napoli di Antonio Genovesi", sia pure a margine del filone riformatore di cui lo storico ritesse la trama nel suo bellissimo libro. Egli sembra non dare significato a quel "gergo", con il quale a detta dello stesso di Sangro e dei suoi contemporanei la *Lettera* era stata scritta, e che invece dal punto di vista della nostra indagine risulta una scelta di linguaggio del principe, incline a inviare messaggi in modi velati, non solo per precisi problemi di censura, ma anche per la peculiare "forma" della sua cultura. Non può passare inosservata l'affermazione con cui Raimondo chiude la sua *Lettera* inviata all'interlocutrice duchessa di S***: "...Se non che mi fa lieto solamente il pensare, che [le cose scritte nella lettera] non potrete ad altri comunicarle, giacché la maggior parte delle cose ci si trova in tal gergo concepita, che appena può essere a Voi intelligibile, cui i miei sentimenti sono stati sempre aperti"[57]. Questa pubblica ammissione del principe, aggiunta ad alcune posizioni da *free thinker* e a concetti di sapore cabalistico, suscitarono scandalo nell'ambiente clericale napoletano.

Un gesuita, Innocenzo Molinari, si preoccupò di scrivere un *Parere intorno alla vera idea contenuta nella Lettera apologetica, composta dal Signor Accademico Esercitato per rispetto alla supposizione de' Quipu dell'Abate ** inviato ad un amico in Napoli*, dove si mettevano in rilievo le parti più pericolose per la morale cattolica, tra le quali quella relativa al miracolo di San Gennaro. Il Sansevero, in una lunga nota della *Lettera*, entrando in polemica con il marchese d'Argens, che aveva addotto quale esempio della superstizione dei napoletani proprio il miracolo di San Gennaro, pur senza porre in dubbio la liquefazione del sangue tendeva a negare il carattere sacro del fenomeno; per cui, a parere del Molinari, il principe finiva col considerare l'evento non un miracolo bensì "una meraviglia".

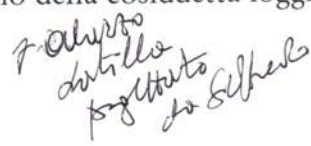
In difesa del di Sangro e contro le accuse del Molinari intervenne lo stesso Fraggianni, che in una *Consulta* del 29 novembre 1752

affermò: "È evidente la difesa che il Principe fa della miracolosa liquefazione del sangue di S. Gennaro: Ma il nostro abate per mettere il Principe in orrore a' suoi concittadini cerca persuaderli che il principe l'ha più screditata che difesa"[58]. Nonostante l'appoggio del Fraggianni, la Deputazione della Cappella del Tesoro, il 27 dicembre 1752, decise di escludere il di Sangro[59].

Che il Molinari però avesse visto giusto, è confermato da un estratto del 18 maggio 1751, inviato dal Gualtieri al Valenti, in cui si legge: "Con sommo segreto mi è stato confidato che il Principe di Sansevero abbia composto una certa materia simile al sangue dell'ampolla di S. Gennaro, e che secondo l'intenzione dell'aria comparisce di fare gli stessi effetti; ciò però si tiene con gran riserva e segreto"[60].

Un altro punto incriminato dal Molinari era quello in cui Raimondo alludeva a una sorta di concezione cabalistica dell'origine del mondo; su ciò lo stesso principe dové prendere le sue difese. Nella *Supplica* inviata a Benedetto XIV, difendendosi da accuse analoghe mossegli dall'arcivescovo Spinelli, noto personaggio appartenente al clero più retrogrado, scriveva: "...Paja troppo bizzarra e poetica la maniera di ragionare della Patria de' Beati, secondo che se ne trova ragionato in una delle Note apposte alla mia Lettera Apologetica colle seguenti parole: e comeché possa perciò tranquillamente aspettarmi nel mio ultimo transito d'andare a godere nella regione del fuoco la felicità delle modeste e ritenute salamandre... Pel contrario l'Autore del Parere, ripetendo la stessa obbiezione, sostiene che non altrimenti si debbano intendere le suddette parole della riferita mia Nota, *Salamandre, Regione dell'aria* etc... se non come altrettante immagini geroglifiche, e voci metaforiche e cabalistiche per esprimere lo scioglimento e la risoluzione stoica, o la rivoluzione cabalistica nella loro Archea"[61]. C'è da notare che Raimondo, nel commentare tali critiche, non ammetteva alcuna colpa e, senza spiegare il perché della scelta di certe metafore esoteriche, ribadiva che la sua opera era in realtà una satira contro i partigiani dell'antico, a favore dei moderni.

La *Supplica*, fu solo un contentino che si dette agli "schiamazzi dei pedanti e degli zelanti" da parte di alcuni potenti amici del principe. Osservando i nomi dei revisori della *Supplica*, ritroviamo il Fraggianni e l'abate Benedetto Latilla, de' Canonici Lateranensi, che, secondo le prime fonti massoniche napoletane, fu personaggio di primo piano della cosiddetta loggia Carafa[62].



Ritorna in ballo l'ambiente massonico e non è da escludere che la *Lettera* contenga degli impliciti riferimenti alla società segreta.

Si osservi con attenzione il frontespizio: nella bella incisione di Antonio Baldi ritroviamo i classici strumenti del compasso e della squadra, recuperati dalla iconografia massonica quali simboli di misura nella ricerca e rettitudine nell'azione. L'anno 1750, inoltre, è un anno cruciale per l'attività di Raimondo quale gran maestro e ci sembra impossibile che egli non abbia voluto in qualche modo alludere, in un'opera a cui teneva tanto, alle sue idee d'ispirazione massonica. fig. 63

Ma leggere tra le righe della *Lettera* tutto ciò che riguarda la sua posizione politica all'interno non solo della massoneria ma anche del delicato equilibrio tra la classe aristocratica e l'emergente ceto dei giureconsulti nel regno di Napoli è un compito pertinente agli storici in senso stretto.

Un elemento, però, balza agli occhi ed è un lungo passo che il principe dedica a Federico II di Prussia, che egli considera una sorta di modello in campo militare e, sembrerebbe, anche su un piano d'ordine più generalmente politico e sociale.

Si ricordi che Federico di Prussia, chiamato da Raimondo maestro della "grande arte" militare, fu iniziato alla massoneria nel 1739 a Brunswick e che, una volta salito al trono, aprì egli stesso una loggia nella reggia di Postdam.

Nella *Lettera*, il Sansevero parla dei *Regolamenti prussiani* di Federico a proposito del trattato di tattica militare che egli aveva scritto nel 1747, intitolato *Pratica più agevole e più utile di esercizi militari per l'infanteria*; "...Si disinganni perciò chichessia, e tenga per sicuro, che le dottrine della Tactica de' Prussiani saran sempre venerate, e ammirate sì, ma sotto un velo affatto impenetrabile a chiunque non è a parte della loro scuola. E sia pur con buona pace di coloro, i quali spesso soglion borbottando dire, che gli Uffiziali, che son da questa prodotti, non sono se non altrettanti inquieti Pedanti, il cui ufizio è di dettar sempre la lezione a' Soldati loro sottoposti ne' dì delle funzioni. Più commendabile in verità è l'insulsa quiete di quegli Uffiziali, i quali non per altro par che vadano nelle azioni, che per servir di fantocci, e di bersagli a' colpi de' nemici. E, a dir vero, se i primi son simili agl'inquieti Pedanti, i secondi s'assomigliano a' quietissimi Filosofi Settari del celebre cinese Foe, la cui sentenza è, che per la vera beatitudine debbono gli uomini talmente abbandonarsi a profonde meditazioni, che niun

uso facendo del loro intelletto per una perfetta insensibilità s'internino nella quiete e nell'ozio del primo principio, ciò che è 'l vero mezzo, dicono essi, da renderglisi somigliante, e d'essere a parte della sua felicità. Per la qual cosa con somma giustizia sono essi distinti collo specioso nome di Oziosi, o di non operanti. Buon per que' Principi che avranno molti di que' Pedanti al loro servigio, e niuno di questi filosofi: poiché gli eserciti per essere veramente ben formati han bisogno di un solo Filosofo, e che non sia della setta di Foe, ma che sappia pur troppo far uso di sua mente; e di molti di cotali pedanti. È questo un'assioma della grand'Arte"[63].

Che il principe qui alluda a regole di "tactica" valevoli non solo sul piano strettamente militare, ma anche su quello politico, appare evidente, come pure sembra chiaro che il di Sangro a proposito del "filosofo che sappia far uso di sua mente" e degli "inquieti pedanti" pensi a se stesso e al ceto degli ufficiali con i quali era in stretto rapporto anche in relazione alla sua adesione alla massoneria. Come è detto chiaramente dalle fonti, furono proprio i militari ad avere un peso determinante nell'associazione delle prime logge napoletane e a pensare di ampliare il loro prestigio affiliando pezzi grossi della nobiltà. Il principe di Sansevero, militare e nobile, dové apparire l'uomo giusto per questo disegno e divenne subito gran maestro di una loggia nazionale. Che il principe volesse a sua volta usare la massoneria per un progetto politico, lo si capisce dalle parole scritte a Benedetto XIV: "Una cosa mi parea commendabile — diceva — cioè che gli uomini di qualsivoglia ceto, posta da banda la nobiltà di nascita e la gravità degl'impieghi doveano tra di loro familiarmente conversare e promettersi uno scambievole soccorso in caso di caderne in bisogno: e principalmente mi parea questa un'ottima cosa per rispetto de' nobili e de' giureconsulti, i quali, siccome tutti gli affari del regno maneggiano, così si son mossa contra... una grande e perpetua guerra, dalla quale poi tutte le discordie e le calamità de' napoletani sono nate, anzi il loro medesimo discredito presso le Nazioni straniere. Per la qualcosa giudicai che si potesse apportare un grandissimo benefizio alla Patria coll'unire insieme gli animi di più Potenti Cittadini e quelli de' Giureconsulti"[64].

A quale scopo Raimondo di Sangro voleva realizzare all'inizio degli anni '50 un'alleanza tra nobili e giuristi?

Ricordando le suddette parole del Sansevero, ma riferendosi a un progetto della massoneria siciliana, Giuseppe Giarrizzo ha

scritto: "Costruire un patto solidale, un blocco di legisti e di nobili come corpo aggregante del ceto politico del nuovo regno fu l'obiettivo dei massoni di Sicilia, i palermitani del principe di Campofranco e i Catanesi del Principe di Biscari, che attorno alla loggia faran crescere negli anni '60 accademie o "conversazioni" galanti. Il loro centro di potere fu il Siciliano Tribunale del Patrimonio: è improprio chiedersi se a Napoli la Sommaria fu (per lo meno in progetto) area privilegiata dell'influenza massonica?"[65].

Gli studi attuali sulla massoneria napoletana non hanno ancora fatto luce su questo punto; c'è però la testimonianza di Raimondo di Sangro che pensa a un alleanza tra "nobili e giureconsulti" per proporre a Napoli, già alla metà del secolo, una "monarchia amministrativa", vale a dire un re coadiuvato da un corpo di aristocratici e borghesi, competenti nei diversi campi della gestione del potere militare, legislativo ed economico. Del resto si è potuto già rilevare che all'inizio l'attività massonica a Napoli non era osteggiata né dal re né da personaggi come Fraggianni e che era stata la pressione dei gesuiti su Benedetto XIV a fare intervenire questi affinché Carlo prendesse seri provvedimenti repressivi nei confronti della società. Dopo l'editto, infatti, la massoneria subì un'inevitabile battuta d'arresto che durò per circa un ventennio. In questo periodo, come ha scritto ancora il Giarrizzo, "all'impotenza degli anni della Reggenza fa contrasto nettissimo la penetrazione e l'ampiezza dell'impegno intellettuale: è questo, com'è noto, il momento alto dell'età genovesiana"[66]. È anche il momento in cui il di Sangro si raccoglie sulla sua attività scientifica e affida alla Cappella la trasmissione di un messaggio essenzialmente etico, ma che nasce da un progetto politico e civile di stampo illuministico.

Prendiamo infine in esame *Il Conte di Gabalis. Ovvero Ragionamenti sulle scienze segrete tradotti dal Francese da una dama italiana a' quali si è aggiunto infine Il Riccio Rapito. Poema del Signor Alessandro Pope*, uscito dalla stamperia di Raimondo nel 1751, anche se come luogo di edizione si indica la città di Londra. La pubblicazione di quest'opera fu considerata anch'essa, al pari della *Lettera apologetica*, una prova della miscredenza e degli interessi cabalistici del di Sangro; infatti il principe fu costretto a negare che essa fosse uscita dalla stamperia col suo consenso, sostenendo che in realtà era stata edita clandestinamente dai suoi "garzoni"[67]. Ma che cos'era che aveva messo ancora una volta in agitazione i soliti "ze-

lanti"? Generalmente, si dice, il fatto di avere pubblicato "un classico della letteratura magica"[68]; ma a leggere l'introduzione, scritta forse dallo stesso Raimondo, potremo trarre qualche indicazione più precisa, che ci riporterà in quella cerchia inglese di deismo moderato, a cui il principe già si richiamava nella *Lettera apologetica*, e che trova conferma nella pubblicazione accoppiata del *Gabalis* con il *Riccio rapito* del Pope. Bisogna, inoltre, ricordare che tale traduzione non fu affatto un'anacronistico ghiribizzo del principe, in quanto egli non fece altro che divulgare in ambiente napoletano quanto era già stato edito a Londra, dieci anni prima, allorché fu ripubblicata l'opera che l'abbé Villars de Montfaucon aveva scritto nel 1670[69].

Chi poteva essere interessato al *Gabalis* nella Londra del 1742? Tra i sottoscrittori dell'opera, riportati anche nell'edizione desangriana, leggiamo il nome di Robert Montague, duca e conte di Manchester, noto esponente della massoneria inglese. Massone era anche il Pope, il cui *Riccio rapito* fu illustrato con una serie di incisioni da William Hogarth, quest'ultimo notoriamente esponente di una delle logge londinesi[70]. Inoltre, come si suggerisce nell'introduzione all'edizione napoletana, il poemetto del Pope doveva essere letto alla luce della cosmogonia adombrata nei racconti del conte di Gabalis, ovvero della divisione dell'universo nei quattro classici elementi: terra, acqua, aria, fuoco; i quali sarebbero stati rispettivamente abitati da gnomi, ondini e ninfe, silfi e salamandre. La chiave, a mio parere, per comprendere il senso del recupero settecentesco di tali favolose teorie può essere il nome del traduttore del *Rape of the Lock*, l'abate padovano Antonio Conti, figura di spicco nel dibattito epistemologico della prima metà del Settecento[71].

Vincenzo Ferrone ha recentemente analizzato l'opera del Conti in relazione alla diffusione del newtonianesimo in Italia nei primi decenni del XVIII secolo, sottolineandone la "volontà di reinterpretare originalmente i risultati più importanti dei *Princìpi* in una sintesi filosofica complessiva, in grado di risolvere tutti i vari gradi della catena dell'essere entro lo schema meccanicistico e senza ricorrere ad ipotesi finalistiche"[72]. "Alla moderna teologia provvidenzialistica newtoniana — il Conti —, memore della lezione di Fréret, contrapponeva un interessante esame delle grandi cosmologie religiose egiziane e greche, mettendone in luce le origini materialistiche, antifinalistiche ed in un certo senso laiche, in cui il

fenomeno religioso costituiva un dato storico successivo all'elaborazione filosofica della realtà del mondo. Si trattava, insomma, di un paradossale capovolgimento della moderna teologia naturale. Laddove questa, benché scientificamente avanzata aveva finito col subire un preciso condizionamento da parte delle religioni positive con la loro storica istituzionalizzazione, quelle antiche, privilegiando l'analisi della realtà e ponendosi in un secondo tempo il problema di una sua interpretazione religiosa, erano giunte a coprire sotto forme poetiche una vera storia fisica del mondo, in cui la funzione della divinità e in generale del fenomeno religioso era strettamente intrecciato con la totale materialità e fattualità dell'universo"[73].

Alla luce di tali concezioni filosofiche, delle quali il di Sangro dové certamente essere a conoscenza, non ci sembrerà più curiosa o stravagante l'immagine delle "oneste e ritenute salamandre", abitatrici della sfera del fuoco che Raimondo aspirava a raggiungere; a maggior ragione, comprenderemo le reazioni e le critiche dei sagaci gesuiti. Il di Sangro, comunque, pur al corrente e forse partecipe di concezioni essenzialmente materialistiche del mondo, tiene a prendere le distanze dallo stesso *Conte di Gabalis*, cosicché nella prefazione, scritta dalla presunta "Volgarizzatrice", leggiamo che quest'opera "non in altro consiste, che in una continua ironia indirizzata a far comprendere a chicchessia l'estrema pazzia di coloro, i quali perdutamente inclinano ad avere come reali le più strane chimere de' Poeti idolatri"[74].

3. *Una proposta interpretativa per l'iconografia della Cappella Sansevero*

Giovanni Previtali, nella sua *Introduzione* agli *Studi di iconologia* di Erwin Panofsky, riporta le osservazioni di Otto Paecht sulla razionalizzazione che il grande storico dell'arte tedesco operò del proprio metodo dopo essersi trasferito negli Stati Uniti e osserva: "Il carattere precario di questa presunta «razionalizzazione» dell'opera d'arte non sfuggì però, almeno nelle sue conseguenze storiografiche, allo stesso Panofsky. Se infatti ogni opera d'arte può essere ridotta ad un significato razionale, e questo significato può essere «nascosto», sicché l'opera d'arte ne diviene il «simbolo», cosa ci garantirà dagli arbitrî del soggettivismo inter-

pretativo? Cosa impedirà alla iconologia di comportarsi «anziché come l'etnologia nei confronti dell'etnografia, come l'astrologia nei confronti dell'astrografia? (...) Se ogni comune pianta, ogni particolare architettonico, o utensile, o mobile, possono intendersi come metafore, cosicché tutte le forme con cui si è voluto trasmettere un'idea simbolica possono presentarsi a noi come piante comuni, particolari architettonici, utensili o mobili, come potremo stabilire dove ha termine la trasfigurazione generale 'metaforica' della natura, o dove comincia il simbolismo specifico concreto?» La risposta che si dà Panofsky è molto interessante: «Temo che non ci sia altra soluzione a questo problema che nell'uso dei metodi storici, temperato, se possibile, dal buon senso. Dobbiamo chiederci se il significato simbolico di un dato motivo sia o no consueto in una determinata tradizione figurativa... se una interpretazione simbolica possa o meno giustificarsi con determinati testi o se si accordi con le idee che si possono dimostrare vive in quel periodo e presumibilmente, note agli artisti... ed in qual misura questa interpretazione simbolica concordi con la posizione storica e le tendenze personali del singolo maestro» — (e, aggiungerei insieme al Paecht, col suo modo di dipingere).

Bisogna dire che, nel concreto della ricerca, il Panofsky, a differenza di tanti recenti convertiti all'iconologia, fa largo uso di questi correttivi, preoccupandosi sempre di sottolineare la plausibilità dei passaggi che le sue ricostruzioni di geneologie culturali postulano"[75].

A questi correttivi sarà indispensabile ricorrere per affrontare l'interpretazione iconologica della Cappella Sansevero. Essa, infatti, è veramente il frutto di un'inscindibile collaborazione tra artisti e committente; senza indulgere a nessuna forma di pansimbolismo, si può affermare che la Cappella fu per il principe un messaggio inviato ai contemporanei e a coloro che verranno.

Ho già ricordato quanto egli si preoccupasse, nel testamento, di disporre che nessuna opera venisse dai suoi discendenti spostata o cambiata nell'iconografia; a tal fine ordinò che si redigesse una descrizione dettagliatissima della Cappella nello stato in cui egli la lasciava.

Aveva consacrato alla decorazione del monumento pressoché gli ultimi venti anni della sua vita: cominciati i lavori alla fine degli anni '40, morirà nel 1771 senza che essi fossero definitivamente terminati. Una tale cura per la Cappella non può spiegarsi con un

interesse esclusivamente artistico e con la passione di chimico sperimentatore che lo fece intervenire direttamente nell'approntare insieme col Celebrano e col Russo nuove tecniche per la colorazione dei marmi e per la realizzazione di finta madreperla e finto lapislazzuli. Occorre tenere in primo piano che fu il principe a concepire idee precise per la decorazione della Cappella.

Per un primo livello di lettura la descrizione della chiesa fatta redigere da Vincenzo di Sangro nel 1771 è una fonte certamente attendibile. Vi si dice: "La chiesa sepolcrale della Famiglia del Principe di Sansevero, la quale è pubblica, è situata in maniera che dal Palazzo, dove vi è una gran Tribuna si cala nella detta Chiesa. Questa è tutta ricoperta di fini marmi. In ciascheduna arcata vi è un mausoleo colla Statua al naturale d'uno degli Ascendenti del Principe, e al contiguo Pilastro sta collocato il deposito della Dama, che fu moglie di quel tale Antenato che sta nel suddetto arco. Questo Deposito viene ornato da una Statua di marmo, poco più grande del naturale, rappresentante quella virtú per l'appunto, che più risplendea nella Dama defunta. Nel capitello del detto Pilastro, ch'è d'ordine corintio, si vede espressa l'Impresa della Famiglia di cui era la Dama. Sopra una spezie di Piramide si osserva una medaglia col ritratto della medesima, e quindi nel Piedistallo, che sostiene la riferita statua vi si legge l'iscrizione dinotante di chi era stata moglie, e di chi era stata figlia, terminando con un elogio, alludente alla virtù, di cui si è parlato"[76].

Questa testimonianza ci rinvia alla funzione ufficiale del monumento: la cappella funeraria di una famiglia della più alta aristocrazia napoletana.

Soffermiamoci sui monumenti previsti dal progetto elaborato alla fine degli anni '40 dal di Sangro. Dei mausolei precedenti, il principe ne conserva solo quattro: *il monumento a Gian Francesco di Sangro*, primo principe di Sansevero e fratello del patriarca, risalente alla prima metà del XVII secolo; il *monumento a Paolo di Sangro secondo principe di Sansevero*, datato 1642 e attribuito da Marina Causa Picone a Giulio Mencaglia; il *monumento al Patriarca di Alessandria*, fatto scolpire intorno al 1652 dal nipote Gian Francesco. Nel 1742 Raimondo interviene per la prima volta e dedica un sepolcro al nonno Paolo, VI principe di Sansevero, colui che lo aveva cresciuto e che, scavalcando il figlio Antonio, lo aveva direttamente nominato VII principe di Sansevero. A quest'epoca Raimondo non ha ancora elaborato un progetto unitario per la

Cappella; ed è per questa ragione che si attiene ad un'iconografia sepolcrale tipica di quegli anni per quanto riguarda la statua del defunto, scolpita a mezzo busto, con un sarcofago marmoreo sottostante che riprende tipologicamente le tombe degli antenati risalenti al XVII secolo.

L'idea di ristrutturare interamente la Cappella è successiva; ed è allora che Raimondo pensa di rifare i mausolei di alcuni suoi antenati sepolti nella Cappella, con l'aggiunta della sua tomba, di quella del primogenito Vincenzo e delle rispettive mogli.

Egli scarta l'ipotesi di una tipologia sepolcrale settecentesca, contraddistanta dal semplice mezzobusto del defunto posto all'interno di un ovale e progetta per ogni antenato una statua allegorica secondo la vecchia tradizione barocca, che affondava tuttavia le sue radici nella cultura emblematica tardo-cinquecentesca. Elabora insieme al Corradini una serie di sepolcri il cui schema compositivo pone al centro del mausoleo un'allegoria e relega il referente fisiognomico ad un piccolo ovale, al di sopra della rappresentazione simbolica. All'interno di queste allegorie bisogna distinguere due gruppi: uno riguardante quello dei defunti maschi e l'altro relativo alle loro mogli. Il primo si presenta composto di allegorie di carattere variabile: una fa riferimento a un leggendario episodio della vita di Cecco di Sangro, un'altra, quella del *Disinganno*, allude più genericamente al pentimento di Antonio di Sangro per aver condotto una vita dissoluta, altre due, invece, poste a ornamento delle tombe del I e del III principe di Sansevero, raffigurano più convenzionalmente allegorie di trapasso. Fanno eccezione le tombe di Raimondo e Vincenzo di Sangro, che a differenza di tutte le altre presentano un ovale in rame con sopra il volto dipinto del defunto.

Il gruppo delle tombe femminili si presenta invece omogeneo: ogni sepolcro è realizzato mediante la scultura di una virtù nella quale si diceva che la defunta si fosse particolarmente distinta. Su questo tema della virtù dovrà incentrarsi il secondo livello di significato, che Raimondo riuscì molto bene a intrecciare con quello relativo alla glorificazione delle sue ave.

Ma per non lanciarsi in ipotesi iconologiche avventate è bene precisare fin dall'inizio che la Cappella Sansevero è nell'intenzione di Raimondo innanzitutto un'esaltazione della sua casata, della quale egli vuole sottolineare la nobiltà di spada rappresentata dalla genealogia maschile e la nobiltà di animo esemplata dalla stirpe femminile.

Inoltre egli tiene a ribadire l'antichità dell'aristocrazia della sua casata e financo la sua santità, testimoniata dai santi e dai cardinali, effigiati rispettivamente in affresco sul soffitto e scolpiti in bassorilievo su medaglioni. La lettura delle lapidi dei mausolei, le quali furono concepite da Raimondo, offre la prova più chiara delle sue scelte celebrative[77].

Questo aspetto non è da sottovalutare se lo colleghiamo con l'aspirazione della nobiltà napoletana a riguadagnare terreno all'interno della vita politica del regno, nei confronti soprattutto di quei "giureconsulti" che tanta strada avevano fatto durante il viceregame austriaco.

Raimondo di Sangro dalle vittorie militari a favore di Carlo contro gli austriaci ebbe rinsaldato fortemente il suo prestigio; insieme venne anche la nomina a gran maestro della massoneria. Fu proprio questo prestigio che gli permise di salvare l'associazione segreta dai provvedimenti in cui sarebbero incorsi i suoi membri dopo la bolla di Benedetto XIV e l'editto di Carlo di Borbone; ma si può dire che proprio con la repressione antimassonica si chiude l'attività militare, nonché politica del principe, il quale si rivolge ai suoi laboratori e alla Cappella, lasciando a questa il compito di comunicare il proprio testamento spirituale.

Nel discorso pronunciato nel 1745, in occasione della ricezione di alcuni apprendisti in una loggia napoletana, è riportato dallo Tschudi nell'*Étoile flamboyante*, Raimondo diceva: "...io rischiaro la vostra anima e il vostro spirito svelandovi i misteri delle nostre logge; facendovi conoscere il vero oggetto dei lavori, lo scopo essenziale della nostra associazione, le regole della nostra condotta e i princìpi della nostra morale. Tutto ciò che noi facciamo è relativo alla virtù, è il suo tempio che noi costruiamo, e gli strumenti semplici e grossolani di cui facciamo uso non sono che simboli dell'architettura spirituale che ci occupa"[78].

Ricollegare il tema della virtú e dell'edificazione del suo tempio alle virtù simboleggiate nella Cappella Sansevero ci sembra plausibile, soprattutto tenendo presente il particolare momento storico in cui il principe progetta e mette in opera la decorazione della chiesa.

Verifichiamo quali sono le virtù rappresentate nel tempio e confrontiamole con quelle che il massone deve possedere per edificare l'architettura del suo spirito. Le allegorie che possono colle-

garsi a tale costruzione di valore etico sono: il *Decoro*, la *Liberalità*, lo *Zelo della religione*, la *Soavità del giogo coniugale*, la *Sincerità*, il *Dominio di se stesso*, l'*Educazione*, l'*Amor divino* e non dimentichiamo che tra i bozzetti originari doveva esserci anche un *Amor di virtù*.

Leggiamo ora quanto prescrivevano gli *Statuti preliminari del rispettabilissimo ordine de' liberi muratori* del 1750-51. I membri dell'ordine dovevano "giurare un sincero e inviolabile zelo per la religione, per il proprio natural sovrano", escludere atei, ebrei, turchi e gentili, così come gli omosessuali, i crapuloni, i giocatori e "quelli che sono soliti esser bizzarri, idolatri o di soverchio amanti del proprio personale, o della figura loro, del tuppé e degli abbellimenti". I cicisbei dovevano abbandonare la moglie di un "fratello". Era richiesta la rinuncia ad ogni vendetta e satira "con saletti male a proposito" diretta contro i membri dell'ordine. "La principal massima fondamentale a base di tutte che si propone la rispettabilissima società è quella di sempre convivere tra fratelli in una inalterabile e scambievole e sincera amistà e fratellanza". "Tutti coloro che sono stati ricevuti nell'ordine sono tenuti a promettere che per l'avvenire anteporranno il piacere di sapere al desiderio di risplendere e che procureranno di avere il bello nella mente e il buono nel cuore[...]"[79].

Al fine di precisare il carattere esoterico anche di altre sculture della Cappella è bene ricordare che a fondamento dell'associazione massonica c'è il principio dell'inviolabilità dei suoi segreti. Difatti nel giuramento pronunciato dall'iniziando, questi segreti egli promette "di non scriverli, dipingerli, gravarli, scolpirli, disegnarli, o stamparli, né di esser causa diretta o indiretta, che possano essere scritti, gravati, scolpiti, disegnati od impressi sopra qualunque cosa siasi mobile, o immobile che possa soffrire caratteri o impressioni di lettere, per la qual cagione possino essere i medesimi segreti illegittimamente scoperti"[80].

Raimondo sceglie per le sue virtù il più convenzionale codice di rappresentazione allegorica, derivato nella maggior parte dei casi dal trattato di *Iconologia* scritto da Cesare Ripa alla fine del Cinquecento. A queste scelte iconografiche è da collegare un'edizione settecentesca del Ripa, *notabilmente accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di città della Pieve Accademico Augusto dedicata a Sua Eccellenza D. Raimondo di Sangro*, pubblicata a Perugia tra il 1764 e il 1767. Come si evince

dalla dedicatoria, che riporta inciso lo stemma di casa di Sangro, Raimondo fu mecenate di tale opera, che risulta una preziosa fonte per l'interpretazione della Cappella[81]. In questa edizione, arricchita di incisioni allegoriche settecentesche, compaiono le raffigurazioni di alcuni concetti non contemplati dal Ripa e aggiunte o dallo stesso Orlandi o in precedenti edizioni del Ripa, quale ad esempio quella curata dallo Zaratino Castellina. Da questa deriva il *Decoro*, che viene descritto e rappresentato in modo assai simile alla statua del Corradini, compreso il motto *sic floret decoro decus*, inciso sulla colonna sulla quale è appoggiato il giovane vestito con la pelle di leone.

Ci si potrà meravigliare che ancora in pieno Settecento si ripubblichi il trattato del Ripa, ma se da un lato ciò significa un interesse ancora legato a una cultura caratterizzata da giochi emblematici di matrice tardo-cinquecentesca — e Raimondo non è scevro da tali interessi —, bisogna anche dire che il trattato in epoca settecentesca veniva ormai considerato come "una sorta di codice pittografico per il riconoscimento delle immagini"[82] e non una guida iconografica per gli artisti, quale invece era stato nel corso del Seicento, in relazione a rappresentazioni simboliche pregne di moralismo controriformato.

Prendiamo ora in esame quei simboli che più direttamente potrebbero celare un contenuto esoterico dei gruppi scultorei.

Le statue raffiguranti la *Liberalità*, la *Soavità del giogo coniugale*, la *Sincerità*, l'*Educazione* hanno come sfondo "una spezie di piramide"[83] costruita in aggetto rispetto alle pareti della navata. Prima di avanzare qualsiasi ipotesi di contenuto ermetico, occorre dire che la piramide è un elemento decorativo classico dell'iconografia funeraria della tradizione occidentale; e aggiungere, facendo ricorso al Ripa, che essa è il simbolo della *gloria dei principi*, la quale è raffigurata come una "donna bellissima" che tenga "con la sinistra mano una piramide, la quale significa la chiara e alta gloria de i Principi, che con magnificenza fanno fabriche sontuose, e grandi, con le quali si mostra essa gloria". fig. 13

I riferimenti iconografici fin qui ricordati sarebbero sufficienti per una lineare lettura della iconografia delle sculture, ma c'è da fare i conti con la cultura del principe e, in particolare, con alcuni autori citati nella *Lettera apologetica*. In quest'opera, parlando dell'origine dei geroglifici e di Ermete Trismegisto, ritenuto inventore di essi, fa riferimento più volte all'*Obeliscus Panphilius*[84] di

Atanasio Kircher. Non ci si meravigli, date le premesse illuministiche della cultura di Raimondo, di ritrovare ancora echi della *prisca theologia*; il principe si riallaccia, come si è detto, a un filone di pensiero vivo a Napoli ancora nei primi decenni del Settecento, rappresentato da uomini quali Gravina, Doria, Matteo Egizio[85], i quali credevano all'antichissima origine del *Corpus Hermeticum*, nonostante le confutazioni del Casaubon, un protestante che fin dal 1614 aveva filologicamente dimostrato che il *Corpus* di scritti ermetici era stato elaborato in ambiente ellenistico nel corso del I secolo d.C.

L'*Obeliscus Panphilius* derivava il titolo dal tentativo del Kircher di decifrare i geroglifici dell'Obelisco di piazza Navona, "ad essi Kircher fa esprimere alcune delle più apprezzate (e cristianizzate) teorie del neoplatonismo ermetico, dalla dottrina dell''Anima mundi', alla quadripartizione dell'universo, alla discesa vivificante della luce nel mondo materiale, ai processi di individuazione numerica della monade divina"[86]. A proposito del rapporto numerico esistente tra monade divina e le sfere inferiori, Kircher che considera "la piramide e l'obelisco *summae* geometriche della sapienza egizia", concepisce una forma particolare di obelisco formato da una piccola piramide *pyramidion*, alludente alla monade divina, e un tronco di piramide simbolo delle sfere inferiori[87]. Si osservino ora le "spezie di piramidi" della Cappella, esse sono appunto costituite da un *pyramidion* e da un tronco di piramide.

Il simbolo dell'obelisco ritorna ancora nei due sepolcri più importanti della Cappella, quelli che Raimondo dedicò alla memoria del padre e della madre. Si ripropone il doppio significato, sia di simbolo funerario che della sapienza ermetica.

C'è da aggiungere che l'obelisco della tomba paterna è decorato con un drappo intrecciato a due fiocchi, allusione al grado di abate che Antonio di Sangro aveva ricevuto dopo che ebbe preso i voti.

Le statue della *Pudicizia* e del *Disinganno* sono due simulacri importanti nella rappresentazione allegorica della Cappella.

Nel sepolcro dedicato alla madre vi sono alcuni simboli legati direttamente alla sua vita, come la lapide spezzata che allude alla morte prematura di Cecilia Gaetani o la stessa rappresentazione della pudicizia che Raimondo ha voluto legare alla memoria della madre, la quale lo lasciò in tenerissima età. Ma è indubbio che il di Sangro affidò a questa statua un messaggio iniziatico che trova un

aggancio anche nel bellissimo bassorilievo scolpito da Antonio Corradini, raffigurante l'episodio evangelico del *Noli me tangere*. Si può infatti ritenere che in questa scultura Raimondo abbia voluto alludere al tema dell'antica sapienza velata e intangibile per chi non sia iniziato ai suoi misteri. Un vaso bruciaprofumi, il cosiddetto *Acanor* secondo il lessico ermetico[88], posto ai piedi della statua, rafforza il carattere iniziatico della rappresentazione e forse allude alle fumigazioni con le quali i massoni, al pari delle antiche sette pagane, sacralizzavano le loro cerimonie. La folta vegetazione formata da arbusti di quercia allude anch'essa al tema della *prisca sapientia*, in quanto la quercia, secondo la tradizione esoterica, è l'albero della conoscenza del bene e del male[89]. Il tema del Cristo risorto, inoltre, può essere un'ulteriore allusione al viaggio dell'iniziando, che dopo una morte simbolica — rappresentata nella Cappella sia dalla statua del *Cristo velato* sia dalla *Deposizione* marmorea sull'altare maggiore — risorge a una nuova vita.

Il *Disinganno*, come dice l'Origlia, fu "invenzione del Principe" e ciò è confermato dal carattere veramente singolare di questo gruppo scultoreo. Nella lapide dedicatoria si dice che Antonio di Sangro dopo una vita dissoluta si ravvide e, convertitosi a Dio, divenne sacerdote e abate del tempio[90]. Sul libro appoggiato sopra il mappamondo Raimondo fece incidere una sorta di centone, formato da due citazioni bibliche e una dalla lettera di San Paolo ai Corinzi, tutte alludenti al tema della rottura con i legami mondani e al raggiungimento della redenzione[91]. Nell'iconografia, però, più che alla fede, il merito del disinganno dalle passioni umane è dato all'intelletto, rappresentato da un genietto, incoronato con una fiammella sul capo, che richiama un'analoga rappresentazione dello stesso tema che il Cochin fece per il suddetto frontespizio dell'*Encyclopédie*.

Il tema del disinganno è ripreso nel bassorilievo sottostante al gruppo del Queirolo; raffigura *Cristo che dona la vista al cieco*, accompagnato dal versetto di Giovanni *Qui non vident videant*.

Nella "Ricezione di apprendista", riportata in un manoscritto sulle prime logge napoletane, al "Venerabile" che chiede al "Fratello giovine" chi bussa alla porta del tempio, il "Fratello introduttore" risponde: "V'ha un cadavere che cerca di risorgere, un cieco che chiede la Luce, un Gentiluomo che prega di essere ammesso libero muratore"[92].

Sia pure in termini cristiani — ma sappiamo che la massoneria settecentesca non era affatto anticristiana —, riscontriamo in questo bassorilievo un riferimento chiave all'iter massonico che si conclude con l'acquisto della vera vista, con la visione della vera luce, che si realizza solo grazie all'uso della ragione e alla pratica della virtù. Non è da escludere, ancora, che le architetture scolpite sullo sfondo dell'episodio evangelico siano un'ulteriore simbologia del tempio massonico, come è da rilevare che il cieco è rappresentato con la spalla sinistra nuda, proprio come era richiesto all'iniziando massone.

Accanto al tema del cieco che acquista la luce, si pone quello del "cadavere che cerca di risorgere", leit-motiv della Cappella e di tutti i riti iniziatici.

Le sculture che simboleggiano direttamente questo tema sono, come ho già ricordato, la *Deposizione* e il *Cristo velato*; quest'ultima originariamente doveva essere collocata nella cripta. Che queste due opere siano da mettere in relazione, è ulteriormente testimoniato dalla presenza per entrambe di una cupoletta: dipinta ad affresco sull'altare maggiore, sopra il gruppo della *Deposizione*, realizzata in stucco a copertura della stessa cripta, dove doveva essere posta la statua del Sanmartino.

A quest'ultimo ambiente Raimondo voleva dare un particolare valore simbolico, come egli stesso fa intendere nella lettera inviata al Nollet, in cui parla del Cristo e delle lampade "eterne" che dovevano essere posti in "una specie di cripta la cui metà sarà più bassa e il resto più alto del livello della stessa chiesa, alla quale (cripta) si accederà dalla Sacrestia: essa sarà a forma ovale, e sembrerà ricavata dalla roccia; sarà sufficientemente rischiarata da più finestre ricavate nella cupola: dovrà essere divisa in otto arcate sostenute da uno stesso numero di pilastri. In ciascuna di queste arcate si vedranno delle cavità che sembreranno scavate nella roccia dalla natura, nelle quali saranno poste delle casse di marmo destinate a ricevere i corpi dei defunti: esse saranno divise tra loro, in un certo disordine, che farà però un gradevole colpo d'occhio"[93].

Un elemento stilistico e uno iconografico risultano importanti in questo passo. Il primo si mostra in quel "certo disordine", secondo il quale Raimondo immaginava di disporre le tombe marmoree dei suoi discendenti, al fine di ottenere "un gradevole colpo d'occhio", mi sembra testimoni del gusto ancora tardobarocco del principe, che aveva progettato la cripta come una sorta di grotta

tagliata nella roccia. Il secondo è costituito appunto dal tema allegorico della caverna, antro di iniziazione e anche luogo caro all'iconografia massonica.

In un'opera intitolata *Maurerisches Handbuch*, edita a Leipzig nel 1821, è pubblicata una stampa che il Lindner, autore di una pregevole raccolta di stampe massoniche, riferisce a un rituale francese a 7 gradi, molto vicino al rito scozzese antico e accettato. La descrizione coeva alla stampa dice testualmente: "Una cavità oscura o caverna. Questa cavità rappresenta una deserto arido. In un angolo vi è un angusto luogo abbandonato che raffigura una caverna tagliata nella roccia, dove si reputa scendere in 9 passi. Nella caverna si trova una lampada accesa, posta su di una pietra sporgente. A destra della caverna una sorgente d'acqua filtra lungo le rocce. Vicino alla caverna è un cane che fiuta. In lontananza si vedono due uomini che essendo inseguiti, fuggono; stanno per essere raggiunti da due uomini armati, precipitano in una voragine"[94].

Questo rituale francese, pur risalendo al 1821, conserva alcuni temi del rito scozzese al quale probabilmente aveva aderito Raimondo[95] ed è verosimile che questa rappresentazione iconografica fosse già patrimonio massonico alla metà del Settecento.

La chiave interpretativa dell'immagine è data dai due uomini che si gettano nel precipizio, raffiguranti gli uccisori di Hiram, l'architetto del tempio di Salomone, alla cui vicenda è ispirata la ricezione di maestro nel rito scozzese antico e accettato[96]. Secondo la leggenda massonica, ispirata dalle fonti bibliche, Salomone, accortosi dell'assassinio di Hiram, l'architetto del tempio ucciso da tre compagni che volevano strappargli il segreto della parola di maestro, riunì i maestri, tra questi trasse a sorte nove di essi perché si recassero sulle tracce degli uccisori. "I nove maestri giunti a ventisette miglia da Gerusalemme, dalla parte di Joppa, presso una caverna chiamata Ben Acar, e collocata vicino al mare, scorsero gli uccisori e li inseguirono. Due di essi, fuggendo, gettaronsi ne' paduli, e vi perirono e il terzo, in quella di essere raggiunto da Joaber, si diede la morte"[97].

Secondo il rituale di maestro scozzese, i compagni vendicatori di Hiram, ritrovato il cadavere del loro maestro grazie ad un ramo di acacia cresciuto sulla terra sotto cui era stato sepolto, lo riportarono a Gerusalemme, e in attesa degli ordini lo deposero nel vestibolo del tempio. "Così disposte le cose, Hiram [re di Tiro] fé radunare gli 80 Maestri, e Adoniram loro capo[98]; e dopo di aver loro

esposto il motivo, per che chiamati gli avea, insieme con essi si portò nel Tempio. Quivi egli offerse all'Altissimo un sacrificio espiatorio, e di rendimento di grazia sull'altare di propiziazione. Di poi ordinò di lavarsi il capo giusto l'antico rito nel vaso di rame, che stava all'entrata del tempio e dove faceansi tutte le purificazioni. Finita che fu tale cerimonia perché non voleva egli porsi all'azzardo di far sepoltura ad un Capo ignoto; egli medesimo di persona andò a togliere il velo, che copriva il volto del Morto; ma sorpreso da un forte orrore alla veduta di quello spettacolo, lasciò ricadere il velo con un segno di spavento. Ma non avendo per quella volta colla dovuta attenzione ben considerato il cadavere, alzò di nuovo il velo; ed avendolo allora assai ben riconosciuto, ordinò che quello portato fosse entro il Santuario, ove ergere egli avea fatto una tomba. Allora i nostri Fratelli avendo voluto prendere il cadavere, ne restaron loro le ossa in mano. Hiram solo osservò al gomito del destro braccio una cartilaggine, che era rimasta intatta dalla corruzione; onde presala, con piccole scosse da quel luogo la svelse"[99].

Il recupero di questo episodio biblico nella cerimonia di ricezione di maestro è testimoniato da una serie di incisioni illustranti un'opera intitolata *Les coutumes de Franc-maçons dans leurs assemblées, principalment pour la réception des apprentifs et des maîtres, tout nouvellement et sincèrement decouvertes*, pubblicata a Parigi
fig. 62 nel 1745. Un'incisione, in particolare, presenta i "*récipiendaires*" ancora coperti dal "velo" col quale era stato celato il corpo del grande architetto Hiram. Questa stampa è l'unica testimonianza iconografica che mi è parsa avere qualche attinenza con il *Cristo velato* della Cappella Sansevero.

Se Raimondo, come si può ritenere, è editore del *Grado di maestro scozzese* conservato nell'Archivio Segreto Vaticano, non è da escludere che nel *Cristo* del Sanmartino egli abbia voluto adombrare il tema della morte del grande architetto del tempio di Salomone e del grande architetto dell'universo, Dio, morto dopo essersi fatto uomo[100].

Un elemento iconografico che torna in modo ricorrente nella Cappella è la raffigurazione dell'angelo. Ne osserviamo due, a grandezza naturale, posti ai lati dell'altare maggiore, i quali, come narrano le fonti, dovevano mostrare i simboli della passione; essi, a loro volta, sono accompagnati da due grossi putti. Puttini e cherubini si ritrovano sul bassorilievo e sotto la mensa dell'altare mag-

giore, così come sono presenti nei gruppi scultorei della *Sincerità*, della *Soavità del giogo coniugale*, dello *Zelo della Religione*, del *Dominio di se stessi*. Due angeli, ancora, all'ingresso della Cappella, fungono da ornamento per le tombe di due antenati del principe, nella cui decorazione sono inserite due acquasantiere a forma di conchiglia. Angeli e angioletti sono infine dipinti nell'affresco del soffitto. La Cappella ovviamente riprende un tema iconografico diffusissimo in tutte le chiese barocche e rococò di Napoli, che pullulano di affreschi di glorie angeliche e putti di marmo; ciò che però vorrei notare è il carattere non esclusivamente accessorio di queste creature divine. Esse infatti sono qui rappresentate con un gioco di gesti e di sguardi precisi che confermano l'aura di meditati pensieri che emana dalla Cappella. Occorrerà anche ricordare che la massoneria affidava alla figura dell'angelo un ruolo di custode e guida in tutte le cerimonie di iniziazione. Infatti in un *Catechismo* pubblicato ad Amsterdam nel 1774 si legge: "D. Come si chiama questo luogo? R. La casa del sole, della luna e delle stelle. D. Che avete trovato in essa? R. Venni posto fra i due migliori angeli. D. In che lingua avete parlato? R. L'angelo supremo m'insegnava ciò che dovea dire. D. Che posto occupavate? R. Ero fra i migliori angeli e dinanzi i buoni"[101].

Un'incisione rappresentante un'*Introduction de l'Apprentif maçon dans le temple de la Vertu*, in un testo pubblicato a Filadelfia nel 1787 e intitolato *Recueil précieux de la Maçonnerie adonhiramite*, mostra sulla soglia del tempio, in attesa di accogliere l'apprendista, proprio una figura angelica. fig. 65

In aggiunta ai due angeli collocati all'ingresso della chiesa, Raimondo pose nel suo tempio un altro custode: Cecco di Sangro che con la spada sguainata incombe dall'alto sulla Cappella[102]. Questa interpretazione allegorica di Cecco, quale custode della Cappella, è confortata dalla presenza nella composizione scultorea anche di due grifoni, simboli di custodia e vigilanza, mentre l'aquila che stringe tra gli artigli un fascio di folgori rafforza il tema della vittoria riportata sui francesi dal celebre antenato di Raimondo.

L'aquila si ritrova anche nel mausoleo raffigurante la *Liberalità*, ma in questo caso Queirolo, su indicazione di Raimondo, segue la descrizione di Ripa: "Donna con occhi un poco concaui, con la fronte quadrata, e col naso aquilino, sarà uestita di bianco con un'aquila in capo, e nella destra mano un Cornucopia, e un compasso, e col cornucopia uersi gioie, danari, collane, e altre cose di

prezzo, nella sinistra hauerà un altro cornucopia pieno di frutti, e fiori"[103].

Un altro uccello troviamo più volte rappresentato nella Cappella: la colomba, simbolo caro sia alla iconografia cristiana che a quella massonica. Essa è presente nell'allegoria della *Sincerità* e in quella della *Soavità del giogo coniugale*.

Prima di avanzare qualsiasi ipotesi d'interpretazione ermetica, occorre ricordare che la statua della *Sincerità* è una delle allegorie che più fedelmente segue i precetti del Ripa. Questi infatti indicava quali attributi di tale virtù proprio un colomba, un cuore e un caduceo.

La scultura del Persico riprende dai dettami dell'*Iconologia* il simbolo del giogo, che in questo caso diventa piumato in quanto simbolo della soavità del matrimonio, mentre i due cuori e la colomba risultano un'aggiunta che rinforza il concetto di unione coniugale.

fig. 51 La terza e più significativa immagine della colomba si ritrova affrescata sul soffitto della Cappella, accompagnata dalla figura del delta, simbolo della trinità.

È molto difficile poter stabilire se Raimondo, pur utilizzando un'allegoria cristiana, abbia voluto celare un significato ermetico. Si può osservare che la colomba anche nell'iconografia alchemica è il simbolo della *coniunctio* dei quattro elementi, terra, acqua, aria, fuoco[104]; così come il delta, simbolo ebraico di Jeova, diventa nell'iconografia ermetica simbolo del fuoco e in quella massonica di rito scozzese immagine della stessa muratoria[105].

Il triangolo lo ritroviamo nella tomba del di Sangro. Una catena di delta decora la lapide marmorea apposta sul suo sepolcro, lapide che in origine era stata tinta di rosso dallo stesso Raimondo. Sarà lecito collegare questa scelta cromatica del principe con il delta cabalistico simboleggiante il fuoco e con l'immagine poetica del principe, il quale diceva di voler raggiungere la quiete nella sfera del fuoco abitata dalle "oneste e ritenute salamandre"?[106].

Un particolare iconografico della cappella assai interessante sia da un punto di vista simbolico, sia da un punto di vista tecnico-
fig. 66 fattuale, è il labirinto, oggi visibile solo sul pavimento antistante la tomba del principe, ma che originariamente ricopriva ~~l'intera navata della~~ Cappella[107].

Come dicono unanimemente le fonti sette-ottocentesche, questo pavimento fu l'ennesima sperimentazione del Sansevero; insie-

me al Celebrano — diventato soprintendente della Cappella dopo la cacciata del Queirolo — egli ne fece il disegno e mise in atto le sue competenze chimiche per realizzare un labirinto che sembra scolpito a rilievo. Il principe e l'artista poterono rifarsi alla raffinata tradizione pavimentaria delle chiese napoletane e un precedente per la Cappella, sia pure più semplice del labirinto, è il cubo bianco e nero che ricorre nel pavimento realizzato agli inizi del Seicento nella sagrestia della chiesa dei Santi Severino e Sossio, non molto lontana dalla stessa Cappella.

Raimondo sceglie il tema del labirinto forse per adombrare il suo desiderio di esplorare i meandri della natura, come si dice nella sua lapide[108], o l'astuta intelligenza che chi ricerca la verità e la luce deve possedere per non perdersi nel labirinto dell'universo: un simbolo che agli occhi del profano rimane comunque un mistero[109]

4. *Una "iniziazione" massonica affrescata nella Reggia di Caserta*

A confronto di quanto ho sinora proposto per l'interpretazione simbolica di alcune opere della Cappella Sansevero, pongo qui l'iconografia di un affresco poco noto della biblioteca della Reggia di Caserta[110], dipinto da Heinrich Füger, un artista austriaco protoneoclassico protetto dalla regina Maria Carolina. fig. 67

L'affresco va sotto il nome generico di *Scuola d'Atene*, ma dopo una precisa lettura del tema rappresentato, la simbologia dipinta potrà essere riferita a un contesto culturale molto più specifico.

Ciò che infatti per la Cappella Sansevero non si può affermare, vale a dire che sia la rappresentazione allegorica di una loggia massonica, lo si potrà osservare in questo affresco, a conferma del clima profondamente diverso nel quale operava la massoneria a Napoli negli anni ottanta. Protetta da Maria Carolina, essa poté abbandonare il carattere di segretezza con il quale copriva la sua attività mentre tentava di affermarsi all'inizio degli anni '50 e manifestare addirittura le sue consolidate posizioni a corte.

Osserviamo l'affresco: un elemento allegorico ci appare sorprendentemente derivato dalla Cappella, la figura femminile velata posta su di un basamento sul quale si legge l'iscrizione: *Quae fui/sum ero/numquam detecta*[111]. La derivazione iconografica dalla *Pudicizia* mi sembra diretta, ma i riferimenti a un sapere ermetico sono riscontrabili in numerosi altri simboli.

339238

La scena è ambientata in un tempio classico sullo sfondo del quale si intravedono il frontone di un altro tempio e un colonnato ionico[112]. Nella zona centrale dell'affresco si vedono due colonne scanalate, probabilmente alludenti alle due colonne simbolo del tempio di Salomone, poste all'ingresso di ogni loggia massonica. Nel terzo *Libro dei re*, infatti, dove si parla della costruzione di questo tempio, queste colonne sono chiamate, quella di destra *Jachin* (Egli stabilirà) e quella di sinistra *Boaz* (in Lui è forza). La simbologia massonica riprese questo tema, rielaborando però il significato delle due colonne che simboleggiano ugualmente *Jachin* e *Boaz*, ma dove *Boaz* significa bellezza.

All'ingresso del tempio ritroviamo la raffigurazione dell'obelisco, il *digitus solis*, caro all'iconografia ermetica, sorretto da quattro leoni alati, e incisi su di esso i nomi di *Marcus Aurelius/Epaminondas/Socrates/Homerus/Phidias*, che sono i personaggi dipinti ai piedi dell'obelisco. Insieme ad essi, che esprimono i più alti valori etici e artistici, il Füger dipinge se stesso con la tavolozza in mano e, alla sua destra, l'amato maestro Anton Raphael Mengs, che il pittore raffigura incoronato di alloro. Questo gruppo di eroi, posto sulla soglia del tempio, è additato quale esempio di virtù dalla *Storia*, che è raffigurata mentre è in atto di scrivere su dei rotuli pergamenacei.

Entriamo nel tempio dove si sta svolgendo una cerimonia di iniziazione.

Il protagonista è il giovane dipinto al centro della scena, posto di spalle e inginocchiato, che assiste stupito allo scoprimento della statua velata, il cui carattere ermetico è ulteriormente rafforzato dal fumo che l'avvolge.

L'ipotesi che siamo in presenza di una "iniziazione massonica" può essere avvalorata da alcuni elementi. Guardiamo il pavimento del tempio, esso è formato da una serie di lastre quadrate bianche e nere poste a mo' di scacchiera, atte a raffigurare il cosiddetto pavimento alla mosaica previsto dalla loggia massonica, che vuole ricordare all'iniziando il contrasto fra tenebre e luce, vizio e virtú, errore e verità[113]. Il giovane è rappresentato dal Füger nell'atteggiamento previsto dalla cerimonia di ricezione dell'apprendista, ovvero ai piedi di un altare, con la spalla sinistra scoperta e il ginocchio destro nudo piegato a squadra, nella mano destra un libro, che secondo il grado di apprendista doveva essere il vangelo. Il Füger non segue fedelmente il rituale, come si può riscon-

trare in un'incisione del 1745[114]. Ma è probabile che l'affresco di Caserta sia una sorta di allusione più che una precisa raffigurazione della ricezione di apprendista e ciò che appare evidente è il desiderio dell'artista di raffigurare una cerimonia ermetica così come sarebbe potuta accadere realmente in un'antichità non solo immaginaria e mitica, bensì realmente esistita, come testimoniano i personaggi storici dipinti. È a questo punto che l'artista, allievo di Mengs, mette in atto la lezione neoclassica, secondo la quale l'antichità aveva raggiunto la sua massima espressione civile e culturale e più propriamente artistica nel mondo greco-romano. I modelli stilistici di Füger sono, infatti, per questo affresco, la *Scuola di Atene* di Raffaello e il *Parnaso* di Mengs. fig. 68

All'ampia e profonda rappresentazione spaziale dell'urbinate, Füger sostituisce uno spazio contratto, articolato su pochissimi piani e giocato su tre diagonali che passano tutte per il primo piano. È qui che s'innesta probabilmente per Füger il modello stilistico di Nicolas Poussin, maestro ideale del pittore austriaco, il quale dipinse nel 1789 una *Morte di Germanico*, liberamente ispirata a un quadro di tema analogo del grande rappresentante del classicismo seicentesco.

Osserviamo le altre figure femminili, allegorie delle varie scienze, considerate nella scena dipinta ausilio indispensabile all'iniziando per l'acquisizione della sapienza. Che si tratti di una sapienza ermetica è confermato da colei che sola la discopre fattualmente, l'astrologia, che è raffigurata secondo le indicazioni del Ripa con la corona di stelle in capo e uno scettro nella mano. Sue necessarie comprimarie sono l'astronomia, dipinta nell'atto di misurare col compasso il cielo simboleggiato dallo zodiaco e la matematica, affrescata anch'essa con in mano un compasso e una tavoletta rettangolare dove sono disegnati alcuni teoremi e figure geometriche. Ancora due figure femminili appaiono sedute nella parte sinistra della scena, la cui iconografia allegorica non è completamente decifrabile. Quella di destra è seduta su di un cubo e tiene bene in mostra un tipico simbolo di tradizione ermetica: l'urobos, ovvero il serpente che si morde la coda chiudendosi a cerchio, allusione alla chiusura e alla segretezza. L'altra fanciulla ha in mano una moneta e nell'altra una cassettina. Non mi è stato possibile ritrovare alcuna rappresentazione allegorica che presentasse questi attributi e l'unica ipotesi avanzabile, ma in via dubitativa, è che

possa alludere al tributo che ogni massone dava al tesoriere nelle riunioni di loggia.

L'uomo seduto in primo piano — ispirato a una sorta di sintesi tra l'Eraclito-Michelangelo, l'Euclide-Bramante e il Diogene della *Scuola di Atene* — allude anch'egli alla forza della riflessione indicando con una mano la mente e facendo leva sull'altra poggiata su di una tavoletta ove è disegnata una figura geometrica.

A questo punto è d'obbligo domandarsi il significato di tale rappresentazione all'interno della Reggia di Caserta.

Il personaggio chiave di tale enigma iconografico fu Maria Carolina, committente dell'affresco e protettrice della colonia di artisti neoclassici nordici tra i quali vi era Füger.

La regina, al contrario di Ferdinando IV, aveva simpatizzato per la massoneria napoletana, che a partire dagli anni '70 aveva ripreso vigore nel regno di Napoli. Il Francovich riguardo a questa fase dell'attività latomistica napoletana parla di "trionfo massonico" e afferma che nella capitale partenopea dovevano esserci almeno quattro o cinque logge; tra queste una chiamata dello "Zelo", a capo della quale era Francesco d'Aquino, principe di Caramanico, fortemente legato alla stessa Maria Carolina. La regina, inoltre, mirava a indirizzare la massoneria napoletana, nella quale si radunava la maggior parte della nobiltà, verso una politica filoaustriaca e antitanucciana. Il Francovich avanza addirittura l'ipotesi che la regina avesse ispirato "il colpo di mano" fatto da Francesco d'Aquino allorché questi propose ai massoni partenopei di staccarsi dalla loggia madre inglese e di trasformare la sua loggia in una gran loggia nazionale[115]. Che Maria Carolina avesse ella stessa aderito alla massoneria ci è testimoniato da alcune fonti, tra cui lo stesso de Lalande, l'astronomo enciclopedista fondatore della *Noeuf soeurs* che aveva conosciuto Raimondo di Sangro[116]; ed è noto il ruolo di protezione che ella giocò all'indomani del processo intentato ai massoni, perseguitati dal Tanucci[117]. Fallito infatti l'attacco ai liberi muratori, Ferdinando IV licenziò l'ormai ottuagenario Tanucci e fu nominato al suo posto il marchese della Sambuca, legato alla regina e favorevole ai massoni. Era il 1776.

Nel 1782, dopo annosi strascichi, si concluse felicemente la vicenda dei liberi muratori di Napoli, allorché "Tanucci, cui era rimasta l'incombenza di seguire la [loro] ...causa, comunicò al presidente della giunta di Stato che il re aveva deciso di abolire *sovrana-*

mente tutti quei delitti, inquisizioni e pene e custodie e decreti onde è composta tutta la molteplice e pullulata causa, sicché di essa non rimanga né molestia né noia ad alcun individuo"[118].

Sarà agevole collegare questo esito al contemporaneo affresco di Caserta, col quale Maria Carolina ribadisce il suo appoggio e la sua adesione alla società latomistica, rappresentandone un'allegoria proprio nella biblioteca di corte.

Sappiamo quante illusioni avrebbe offerto, al filone democratico — che a Napoli si è spesso intrecciato con quello aristocratico, ben più diffuso — questo orientamento di Maria Carolina; ne sia un esempio l'abate massone e futuro repubblicano Antonio Jerocades che nel 1785, ancora lontano dai tragici fatti del '99, scrisse questi versi:

"Venne al Tempio l'augusta Regina
e ci disse: Miei figli, cantate.
Ma la legge, ma il rito serbate,
ma si accresca del soglio l'onor.
Io vi salvo dall'alta ruina,
io distruggo le frodi, l'inganno,
io vi tolgo dal petto l'affanno,
io vi rendo la pace del cor...
Se alla guerra, se all'aspra tempesta,
già succede la pace e la calma;
Carolina riporta la palma,
che dell'empio sconfisse il furor"[119].

cf. editori sedimento

[1] Scrive Raimondo a Bendetto XIV in data 1° agosto 1751: "Compie in questo corrente mese di luglio, appunto un anno, Santissimo Padre, da che un ragguardevolissimo Cavaliere della Corte del mio Re Carlo di Borbone, col quale avea gran dimestichezza, secretamente parlandomi m'invitò ad entrare nel ruolo di coloro, che volgarmente Liberi Muratori son detti..." Cit. da G. Origlia, cit., p. 355.

[2] Cit. da *Istituto, o sia ordine de' Liberi Muratori. Traduzione germana dal idioma Francese nell'Italiano fatta da un curioso Dilettante di novità con i Catechismi, Capitoli, Tavole di Disegni ed altre cerimonie e Funzioni solite farsi nelle Università de Muratori, con tutti i segni, e parole antiche e recentemente rifomate con Dissertazione Apologetica, Formula di Patenti, ed alcuni Discorsi soliti recitarsi nelle Logge da i respettivi Oratori in tutte le Ricezioni de' Fratelli, ed in altre diverse occasioni con il Ragguaglio dello Stabilimento de Liberi Muratori nel Regno di Napoli 1749. 1753. 1765.* Questo manoscritto fu ritrovato da G. De Blasiis, il quale ne pubblicò l'ultimo capitolo e ne riassunse il contenuto in un articolo edito nell'"Archivio storico per le Provincie napoletane" 2, XXX (1905). Un'altra parte del manoscritto, comprendente gli *Statuti preliminari*, fu pubblicata da P.M. Azzuri [Pericle Marruzzi] in "Lumen vitae", 10 (1958)].

[3] Cfr. anche C. Francovich, cit., pp. 90-92.

[4] Questo manoscritto fu pubblicato da M. D'Ayala, con l'attribuzione a Emanuele Palermo, nel saggio *I liberi Muratori di Napoli nel secolo XVIII*, in "Archivio storio per le Province Napoletane" XXII-XXIII (1897-1898). Il passo da me riportato si trova nel vol. XXII, p. 417.

[5] Cit. da Emanuele Palermo, *Colpo d'occhio su la condotta de' Patrioti durante la Repubblica napoletana nell'anno 1799, e sopra quello di Ferdinando IV, tanto prima di essersi ritirato in Sicilia, durante il periodo di quella mal congegnata repubblica, quanto dopo recuperato il suo regno: descritto da Emanuele Palermo da servire per intelligenza di coloro che leggeranno la storia di quella rivoluzione*, manoscritto conservato presso la sezione manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale di Napoli.

[6] Cfr. C. Francovich, cit., pp. 93-94.

[7] Cit. da *L'Étoile Flamboyante, ou la Société des Franc-Maçons, considerée sous tous les aspects. A L'Orient, chez le Silence*, Francfort-Paris 1766, Vol. I, pp. 31-34.

[8] Cfr. La Lettera di monsignor Gualtieri al cardinal Valenti, datata 3 agosto 1751 dove si legge: "Il nipote però del Maresciallo Giudi Svizzero, è stato uno dei primi a fomentare tal Società, alla quale s'era fatto ascrivere in Francia" (Cfr. A.S.V. Nunz. *Napoli*, Vol. 235, fol. 5).

[9] Cfr. *Étrenne au Pape, ou les francs-maçons vengées, réponse à la bulle du pape Benoît XIV, lancée l'an 1751*, La Haye 1752 e *Le Vatican Vengé apologie ironique pour servir de pendant à l'"Etrenne au Pape", ou lettre d'un pére à son fils, à l'occasion de la boulle de Benoît XIV, avec des notes de commentaire, imprimée aux depenses de l'Inquisition*, La Haye 1752. Entrambe le opere furono firmate con lo pseudonimo di Chevalier de L. (ussy).

[10] Cfr. *Inventario de' Beni rimasti nell'Eredità del Fu Ecc.mo D. Raimondo di Sangro P.pe di Sansevero*, conservato presso l'Archivio Notarile Distrettuale di Napoli, scheda del notaio Francesco de Maggio, 1771, allegato al foglio 42.

[11] Cit. da Domenico Forges Davanzati (a cura di), *Lettere familiari dell'abate Antonio Genovesi*, Napoli 1774, vol. II, nota I, p. 172.

[12] L'incisione qui riprodotta appartiene al conte Alessandro d'Aquino di Caramanico, che ringrazio per avermene concesso la pubblicazione.

[13] Nel suddetto *Inventario* redatto in data 1771, non si fa alcuna menzione del ritratto di Vincenzo.

[14] Cit. da *Breve nota di quel che si vede in casa del Principe di Sansevero*, reprint, a cura di A. Crocco, Napoli 1976, p. 26. Questa tecnica pittorica è ricordata anche dal de Lalande, il famoso astronomo fondatore di un'importante loggia francese chiamata *les Noeuf soeurs* alla quale aderirono molti illuministi francesi. Questi, giunto a Napoli, fu ospite dello stes-

so Raimondo che gli mostrò molte delle sue invenzioni. Il Lalande ne parla nel suo *Voyage en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Genève, 1790, Vol. V.

[15] Cfr. G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, Vol. II, p. 38: "Rimpetto la porta piccola in un vano per quale si passa nella Sacristia, e si cala in un tempietto di forma ovale, quasi tutto sotto il piano del pavimento della Cappella, destinato pei discendenti della famiglia, non essendovi oggimai nella Cappella superiore più luogo pei depositi, in questo vano dico si scorge il ritratto dipinto dallo stesso Amalfi del fu Principe D. Raimondo, sotto del quale una lapida (sic) alta palmi rom. 7 1/3 e larga 8,3 1/3 sulla quale le lettere che compongono la iscrizione sono di bianco marmo rilevato ad uso di cammeo su di un piano color rosso, quantunque, le lettere, ed il piano siano dell'istesso pezzo di marmo, qualcosa si rileva maggiormente da un basso rilievo finissimo a color bianco sullo stesso marmo che circonda tutta la lapida, e rappresenta un intreccio di viti coi loro pampini, e grappoletti di uva: opera tutta del defunto Principe".

[16] Gli affreschi della volta, a parte i recenti restauri eseguiti dopo il terremoto del 23 novembre 1980, come attestano le guide locali, conservarono sempre colori particolarmente brillanti.

[17] Questo *Inventario de' Beni* fu redatto da Ludovico Cavallo su espresso desiderio di Vincenzo di Sangro che, come è detto specificamente nell'allegato, era preoccupato che tale eredità fosse per lui "più dannosa che fruttuosa" dal momento che il padre aveva spesso contratto debiti per raccogliere ingenti somme di danaro necessario alla decorazione della Cappella e ai suoi esperimenti e invenzioni.

[18] Cit. da R. Ajello, *La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. VII.

[19] Cfr. R. Ajello, cit. e, soprattutto, R. De Maio, *Dal Sinodo del 1726 alla prima restaurazione borbonica del 1799*, in AA.VV. Storia di Napoli, vol. VII.

[20] Cfr. E. Papa, *Padre Francesco Pepe e la sua attività apostolica a Napoli, nel giudizio del Nunzio Gualtieri*, in "Arch. hist. Soc. Jesu", XXVII (1958).

[21] Non a caso il Pepe, alla morte del Muratori, disse in una predica che era morto il nemico di Maria. Cfr. E. Papa, cit.

[22] Cfr. A.S.V., (Nunz.) *Napoli*, Vol. 232, fol. 495, riportato in J. Ferrer Benimeli, *Masoneria Iglesia y Illustracion*, Madrid 1977, Vol. III, p. 390.

[23] Cfr. A.G.S., *Estado*, Libro 211, fol. 92, riportato da J. Ferrer Benimeli, cit. p. 390. Bolaños era il confessore del re.

[24] Cfr. A.S.V., *Affari Esteri*, Roma, Vol. 528, riportato da J. Ferrer Benimeli, cit., p. 391.

[25] Cfr. A.S.V. (Nunz.) *Napoli*, Vol. 234, foll. 216-218, cit. da J. Ferrer Benimeli, cit. p. 408.

[26] Cfr. A.S.V. (Nunz.) *Napoli*, Vol. 234, foll. 64-65, cit. da J. Ferrer Benimeli, cit. p. 392.

[27] Su quest'ultimo punto cfr. F. Venturi, cit., il quale sulla mancata introduzione a Napoli dell'Inquisizione scrive: "Di questa vittoria menò gran vanto, nel 1750, uno dei personaggi più curiosi e caratteristici della metà del secolo, Raimondo di Sangro, principe di Sansevero".

[28] Queste costituzioni furono ripubblicate in appendice alla traduzione italiana, fatta da C. Sperandio, del testo di B. Clavel, *Storia della Massoneria e delle Società Segrete*, Napoli 1873. C. Francovich ritiene che queste costituzioni siano successive al periodo in cui di Sangro fu gran maestro.

[29] Cito dal testo conservato presso la sezione rari e manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli.

[30] Si tratta di W. Hutchinson autore di un'opera intitolata: *The spirit of masonery*, cit. da G. De Castro, *Il mondo secreto*, vol. IV, p. 109.

[31] A questo punto l'anonimo estensore cita le *Antiquitates Iudaicae* di Diogene Laerzio, un autore spesso citato da Raimondo di Sangro nella *Lettera apologetica*.

[32] Riporto per intero la canzonetta che mi sembra sintomatica delle aspirazioni ideologiche e dunque degli intenti anche politici di quei primi massoni napoletani: L'ospite / Quanto vedi in questo tempio, / Tutto è Sacro alla virtù. / Ogni eroe si fa l'esempio / Della estinta servitù. / Venne a noi da l'oriente / L'alma luce, e l'almo ardor; / E passando all'Occidente, / Disgombrò l'antico error. / Il Britanno il sommo impero / Vanta a torto, e vanta invan: / Da noi seppe il gran mistero, / Che rischiara il germe uman. / Fu l'Italia prima il regno / Della salva umanità; / Qui si espose il gran disegno / Dell'arcana libertà. / Qui si sparse il primo foco / Della eterna verità, / Si raccolse in questo loco / La dispersa umanità. / È di Dio la legge eterna, / Che altri un tempo si usurpò. / Iddio regna, Iddio governa / L'universo, ch'Ei fondò. / Sia pur suo quel rito informe, / Che l'azzardo instituì: / Son di Dio l'eterne norme / Ch'ei col senso in noi scolpì. / Figlio a Dio, sei mio fratello, / Sii Romano, o sii stranier / Chi mel nega, è un reo rubello / Sia bifolco, o sia guerrier / Sia nel mondo un'ara, un trono / Del gran Nume, il Re de' Re, / I miei voti i tuoi pur sono / Quando a noi rivolgi il pié. / Sia la legge il nostro duce / Sia la fede il nostro ardir. / Chi ha nel petto e foco, e luce / D'esser reo non ha desir. / Mentre stendo a te la mano /

Che sei l'ospite fedel / In te stringo il germe umano / In te bacio il Re del ciel./

[33] Cfr. A. Cherel, *De Telemaque à Candide*, Paris 1958; per quanto riguarda il Ramsay soprattutto le pp. 183-187.

[34] Cit. in Cherel, cit., p. 185.

[35] Cfr. C. Francovich, cit., il paragrafo: *L'avventuroso Ramsay e l'Origine degli alti gradi*, pp. 24-33.

[36] Ramsay poneva a capo di questo progetto addirittura Luigi XV, forse anch'egli massone, il quale tollerava l'esistenza di una loggia nella stessa corte di Versailles. L'avventuriero scozzese aveva richiesto per il suo progetto politico anche la sanzione regale al cardinale Fleury, che rifiutò il suo assenso. (Cfr. Francovich, cit. p. 27).

[37] Cit. da G. Giarrizzo, *Sicilia e Napoli nel '700*, in M. di Pinto (a cura di) *I Borbone di Napoli e i Borbone di Spagna*, Napoli 1985, Vol. I, p. 206.

[38] Il passo dice testualmente: "...nell'Eccellentissimo Vostro Padre tutte unite si rinvengono quelle virtù, che negli altri Eroi di Vostra antica Prosapia furon forse separate, e disgiunte, egli solo può pienamente bastare e di norma, e di esempio, per accendere il giovanile animo Vostro ad ogni più famosa, e magnanima impresa. Egli prode, umano, generoso, benefico, gode di tutti quei più cospicui contrassegni, che sono la ricompensa del merito e della virtù. Il Granducato di Spagna, il Toson d'oro, e l'Ordine di San Gennaro, danno a vedere la sua Nobiltà. Il comando generale, ch'egli ha dell'Armi del nostro Clementissimo Sovrano, mostrano il suo valore; e l'esser ei Consigliere di Stato, dopo l'ambasceria presso il Re Cristianissimo fan piena fede della sua prudenza, e del suo sapere. (Cit. da A. Antonini, *Dédica... a Mariano da Eboli*, in M. Ramsay, *I viaggi di Ciro*, Napoli 1753).

[39] Cit. da A. Antonini, cit., p. XXVII.

[40] Il marchese d'Argens fu un tipico esponente di quella cosmopolita nobiltà europea, di cultura libertina e simpatie deiste; protetto da Federico II di Prussia, fu uno degli interlocutori preferiti del Sansevero, il quale fu un attento lettore delle opere di questo letterato francese. Le *Lettres chinoises*, le *Lettres cabalistiques* e le *Lettres juives* sono ricordate nell'*Inventario* della *Libraria* di Raimondo e certamente si possono rilevare numerosi punti di contatto tra la cultura di questi due personaggi.

[41] Cit. da M. Ramsay, cit., p. 100.

[42] J. Ferrer Benimeli, cit., p. 414, ricorda tra i presunti aderenti alla massoneria nel 1751 anche monsignor Baiardi, il famoso *editor* delle *Antichità Ercolanesi*. Questa notizia reperita in un manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana (Ms. Vat. Lat. 8463, foll. 282-283) non solo è un ulteriore *trait-d'union* tra il Sansevero e l'ambiente interessato alle scoperte di Ercolano e Pompei, ma soprattutto può essere messo in rapporto con quanto si è precedentemente osservato a proposito degli interessi antiquari dei massoni Gazzola e Galiani.

[43] Cfr. J. Ryckwert, *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge, Massachusetts and London 1980, p. 459.

[44] Cit. da D. Diderot, *Salon de 1765*, in AA.VV. *Diderot et l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781*, catalogo della mostra, Paris 1984, p. 494.

[45] Sulla simbologia massonica del frontespizio, cfr. G. May, *The frontespice of the Encyclopédie*, in "Diderot Studies" (1974).

[46] Cit. da AA.VV. *Diderot...*, cit., p. 494.

[47] Cit. da F. Venturi, *Le origini dell'Enciclopedia*, Torino 1963, pp. 14-15.

[48] Cit. da F. Venturi 1963, cit., p. 16.

[49] Cit. da F. Venturi 1963, cit., pp. 21-23. La traduzione del discorso del Ramsay è mia.

[50] Cfr. C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603, reprint New York 1970, p. 194.

[51] *Ibidem*.

[52] Nella lettera scritta dal Gualtieri al Valenti si legge che fu incarcerato solo "un Nazionale tra la Francia, e Ginevra, che teneva bottega di acquavite" (Cit. da J. Ferrer Benimeli, cit., p. 412), dove si allude evidentemente al povero Larnage.

[53] Cit. da L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli 1793, p. 189-190.

[54] In questo elenco mancano le *Lettere* al Nollet e la *Dissertation sur une Lampe antique trouvé a Munich en l'année 1753, écrite par Mr. le Prince de St Sevère pour servir de suite à la première partie de ses lettres a Mr. l'Abbé Nollet a Paris sur une decouverte, qu'il a faite dans la Chimie avec l'explication phisique de ses circostances*, Napoli 1754.

[55] Cfr. A.S.V. (Nunz.), *Napoli*, Vol. 235, foll. 39-40, cit. da J. Ferrer Benimeli, cit., p. 423.

[56] Cit. da F. Venturi, cit. 1969, pp. 540-541. Le citazioni tra virgolette riportate dal Venturi sono tratte dalla *Lettera apologetica*.

[57] Cit. dalla *Lettera apologetica*, p. 318.

[58] Cit. da M. Schipa, *Raimondo di Sangro castigato nel 1752 dal Consiglio comunale di Napoli*, in "Napoli Nobilissima", X (1901).

[59] Queste esclusione fu caldeggiata da D. Ferdinando Carafa de' Principi di Belvedere, definito dal Fraggianni "uomo di stravagante cervello, superstizioso e lascivo" che levatosi su una sedia cominciò a declamare "da furioso contro la miscredenza del

principe di Sansevero, indegno di tal carica. La stomachevole stranezza che da principio ha mosso l'indignazione e il riso — conclude il giurista — s'è tirati ventidue voti per l'esclusiva della conferma". (Cit. da M. Schipa, cit., p. 158).

[60] Cfr. A.S.V., (Nunz.) *Napoli*, Vol. 234, fol. 98, cit. da J. Ferrer Benimeli, cit., p. 416.

[61] Cit. da *Supplica di Raimondo di Sangro principe di Sansevero umiliata alla Santità di Benedetto XIV Pontefice Ottimo Massimo in difesa e rischiaramento della sua Lettera apologetica sul proposito de' Quipu de' Peruani*, Napoli 1753, pp. 33-34.

[62] Cfr. *Istituto...*, cit.; in cui si ricorda che il Latilla fu oratore nell'"Ingresso e possesso del Gran Maestro... nella Loggia Caraffa al palazzo di Posilipo l'anno 1750".

[63] Cfr. *Lettera apologetica*, cit., pp. 24-25. In questo passo Raimondo, a proposito della setta di Foe, cita dalla voce *Spinoza* del *Dizionario* di Bayle. A proposito di questa setta, si può intravedere un riferimento al quietismo.

[64] Riportato in G.G. Origlia, cit., p. 358.

[65] A proposito di questo patto scrive il Giarrizzo: "Nella coerenza di questo progetto di monarchia amministrativa mi risulta agevolmente comprensibile l'iniziativa del vecchio Intieri per la nuova cattedra di commercio, la conversione di Genovesi da filosofo a mercante, l'avvio dell'età genovesiana come momento alto non solo del primo riformismo meridionale, ma anche della cultura provinciale, caratterizzata dall'emergere di figure di intellettuali "tecnici" (agricoltori e imprenditori e agronomi; mercanti, magistrati, ingegneri ecc.). La pressione sulle Università, per quanto forte, ottiene risultati poveri: e la ricerca applicata, medica e naturalistica, di meccanica e di fisica, di agronomia e tecnologia, cerca spazio nelle accademie, o nei laboratori e nei musei locali puntando magari sulla regia protezione piuttosto che sul patronato aristocratico. L'importanza di Genovesi risulterà, se possibile, esaltata quando avremo ricostruito questa cultura tecnica di provincia, partendo dal breve ma intenso decennio di fondazione della monarchia amministrativa: una cultura consumata, che si misura sulla capacità di attingere — con coraggio e competenza — all'imponente magazzino di esperienze e di strumenti che l'esistenza di una Corte e di un governo nazionale ha consentito di accumulare con impressionante rapidità, geniali o bizzarre, utopiche o realistiche le proposte politiche e tecniche della cultura europea sono a vario titolo presenti non solo a Napoli o a Palermo, ma anche in aree periferiche dalla provincia europea". (Cit. da G. Giarrizzo, cit., pp. 200-201).

[66] Cit. da G. Giarrizzo, cit., p. 202.

[67] Cfr. P. Sposato, *Documenti Vaticani per la storia della Massoneria nel Regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*, Tivoli 1959.

[68] Cfr. F. Venturi, cit., p. 542.

[69] Dell'inventario della libreria del principe sono infatti presenti entrambe le edizioni: quella francese pubblicata a Londra nel 1742 e quella italiana uscita dalla sua stamperia.

[70] Una di queste incisioni è riprodotta in R. Paulson, *Hogart. His life, art, and times*, London 1971, vol. I, p. 71, n. 19. È nota l'appartenenza di Hogarth a una loggia d'ispirazione hannoveriana, ma sarà utile ricordare anche che egli aveva sposato la figlia di Sir James Thornhill, gran maestro delle logge londinesi nel 1735.

[71] Su Antonio Conti, cfr. Vincenzo Ferrone, *Scienza Natura Religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli 1982, soprattutto il cap. V, *Celestino Galiani: inquietudini religiose e crisi della coscienza europea*.

[72] Cit. da V. Ferrone, cit., p. 339.

[73] Cit. da V. Ferrone, cit., pp. 350-351.

[74] Cit. da *Il conte di Gabalis*, cit.

[75] Cit. da E. Panofsky, *Studi di iconologia. I testi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Introduzione di G. Previtali, Torino 1975, pp. XXVII-XXVIII.

[76] Cit. da *Inventario...* cit., foll. 64-65.

[77] Ecco l'elenco delle lapidi tradotte in versione letterale del latino:

1) *Amor divino*: a Giovanna di Sangro, figlia di Lucio Marchese di San Lucido e di Alvina della Tolfa dei conti di Serino, moglie di Gian Francesco di Sangro, principe di Sansevero, che morì il 21 novembre 1673, Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, pose questo monumento nell'anno 1755 dell'era volgare perché non fosse dimenticato presso i posteri il grande amore di Dio della sua bisavola, per il quale ella eccelse fra tutti.

2) *Angelo-acqusantiera*: A Gian Francesco di Sangro, principe di Sansevero, che in gioventù combatté con coraggio e valore contro Capua e nell'assedio di Salerno contro i francesi per il suo re di Spagna, arruolando e mantenendo a proprie spese un esercito di molti cavalieri e di duecento fanti per sconfiggere vari rivoltosi di questo regno, e poi, rimasto vedovo della moglie, si arruolò nella milizia ecclesiastica e morì il 22 ottobre 1618, Raimondo di Sangro principe di Sansevero pose nell'anno 1756 a ricordo del suo affetto e ossequio per l'ottimo antenato, che non potrà mai essere lodato a sufficienza.

3) *Mestizia*: Gian Francesco di Sangro, figlio di Paolo duca di Torremaggiore, che, seguendo l'esempio

di suo padre, combatté con coraggio e successo, finché in Africa nella battaglia di Alaraco, in cui combatteva a proprie spese con una sceltissima schiera di nobili, colpito da una malattia inguaribile, morì il 24 maggio 1627. Raimondo di Sangro Principe di Sansevero pose al suo incomparabile antenato nell'anno 1752.

4) *Educazione*: A Girolama Caracciolo, figlia di Antonio signore di Castelfranco e di molti feudi e di Lucrezia Caracciolo, moglie in prime nozze di Paolo di Sangro principe di Sansevero, quintavolo notevolissimo, madre pia saggia felice, e a Clarice Carafa, figlia di Antonio principe di Stilo e di Ippolita Gonzaga, moglie in seconde nozze, anche lei ottima madre, ma sfortunata perché il suo unico ottimo figlio le fu ahimé strappato dagli ingiusti fati quando aveva appena 12 anni, zelantissime entrambe nell'educare i figli, Raimondo di Sangro principe di Sansevero pose nell'anno 1753.

5) *Busto di Paolo di Sangro*: A Paolo di Sangro, principe di Sansevero, duca di Torremaggiore, marchese di Castronovo, pieno di tutte le arti degne di un eroe, consultato da ogni parte su problemi di grandissima importanza, diede anche estemporanemante risposte che il buon esito dimostrò sempre giuste, quando i prezzi aumentarono per le minacce di guerra, egli solo fu eletto con voto unanime perché gli fosse affidata la pubblica annona, e si dimostrò tale, che lettere di Giuseppe I e di Amalia augusti coniugi gli dimostrarono con gratitudine l'amore del popolo e la benevolenza dei regnanti, componente fra i più prestigiosi del supremo senato, a latere nelle più importanti delibere di guerra e del regno, fu sempre considerato quasi un oracolo. Resse poi due province contemporaneamente come vicario cesareo con pieni poteri, e introdusse in esse una pace favorevole e sicura, avendo eliminati i motivi dei mali e consolidato il bene pubblico, e meritò anche di essere nominato da Carlo VI, ultimo degl'imperatori d'Austria, tra i grandi di Spagna di prima categoria, insieme con i suoi figli ed i loro discendenti, e tra i cavalieri del vello d'oro, che egli successivamente insignì per primi. Morì per disgrazia e non per età, il 2 gennaio 1726 a 67 anni. È coperto da quest'urna che Raimondo di Sangro pose nell'anno 1742 a suo nonno, al quale era stato caro più che mai.

6) *Dominio di se stesso*: A Girolama Loffredo, figlia di Sigismondo principe di Cardito e di Maria Maddalena Loffredo dei principi di Maida, moglie di Paolo di Sangro principe di Sansevero, che mai fu distrutta dalla sorte avversa né troppo esaltata da quella favorevole, perché sapeva reggere se medesima con coraggio, Raimondo di Sangro principe di Sansevero pose nell'anno 1759 alla nonna amatissima.

7) *Sincerità*: Alla memoria immortale di Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona nata in Belgio dal conte Tommaso dei duchi di Laurenzana e da Guglielmina di Merode contessa di Croesbech, unita in matrimonio a Napoli con Raimondo di Sangro principe di Sansevero e madre feconda di figli, tra le prime dame del seguito della regina a corte, che si mostrava utile a tutti con prudente schiettezza, amabile quant'altri mai, il marito affezionatissimo, memore delle nozze e della mortalità, ampliando questo tempio per le proprie ceneri e per quelle dei suoi, a ricordo dei posteri pose alla moglie carissima ancora in giovane età nel 1758.

8) *Sant'Oderisio*: A sant'Oderisio beatissimo parente, figlio di Odorisio conte dei Marsi e di Sangro, trentanovesimo santissimo abate di Montecassino, più santo cardinale della santa romana chiesa in tempi difficilissimi, morto il 2 dicembre 1105 a Montecassino e lì sepolto, Raimondo di Sangro principe di Sansevero, affettuosissimo pronipote dopo un'antichissima serie di nipoti, dedicò nell'anno 1756 dalla recuperata salvezza.

9) *Tomba di Raimondo di Sangro*: Questo monumento sepolcrale, costruito da Alessandro di Sangro, patriarca di Alessandria, caduto in rovina per l'età, ricostruito dalle fondamenta, ornato in ogni punto di marmo scelto e di numerosissime eleganti statue, dopo aver restaurato in forma più ricca ed elegante i tempietti consacrati alla Vergine della Pietà, a Sant'Oderisio e a Santa Rosalia, e dopo aver aggiunto le tombe dei principali esponenti della famiglia e delle loro mogli, ma senza averne preparata alcuna per sé, per unire di buon animo le sue ceneri con quelle degli altri, imitando la pietà derivata da Carlo Magno imperatore attraverso i suoi illustri antenati conti dei Marsi innata col sangue, uomo meraviglioso, nato per tutte quante le cose che decidesse di affrontare, Raimondo di Sangro, signore di tutta la casa di Sangro, principe di Sansevero, duca di Torremaggiore, marchese di Castronovo, principe di Castelfranco, signore di molte città delle Spagne, magnate di prima classe, cameriere privato di Carlo di Borbone re di Napoli e di Sicilia, cavaliere di San Gennaro, tribuno dei soldati, famoso per la scienza militare, matematica e filosofica, celeberrimo nello scrutare i più riposti arcani della natura, straordinario nel dirigere la disciplina della fanteria con la sua saggezza e con gli scritti, e per questo gratissimo al suo re, ed a Federico re di Prussia, nonché a Maurizio di Sassonia, comandante supremo degli eserciti gallici, i quali per lettera elogiarono questa sua quali-

tà, col suo danaro e con la sua scienza restaurò, nell'anno 1759 dalla recuperata salvezza, 49° della sua vita. Avendo ammirato la religiosità, le cure e le spese di quel piissimo uomo, Gennaro Ottone uomo illustre e sacerdote, professore di teologia, protonotaro apostolico, abate e rettore di Sant'Angelo in Balvano e di questa chiesa, e tutti gli altri sacerdoti, impegnati in messe quotidiane, dalla nuova fondazione del medesimo, perché nessuna epoca possa dimenticare posero questo monumento.

10) *Disinganno*: Ad Antonio di Sangro, duca di Torremaggiore, figlio di Paolo principe di Sansevero, ammirevole per eloquenza ingegno e varia fortuna, che, dopo aver perso in gioventù la moglie, celibe, si sottomise anche troppo ai desideri giovanili, e per questo viaggiò lontano dalla patria per tutta l'Europa; ma poi, conosciuti finalmente i suoi errori, tornato in patria fu sacerdote e abate di questo tempio, straordinario per santità di costumi, e morì l'8 settembre 1757 a 72 anni, e così insegnò come non sia stato concesso all'umana debolezza che si mettano in luce grandi virtù senza difetti, Raimondo principe di Sansevero suo figlio, per non negare nulla a suo padre e alla verità volle che questo elogio fosse scritto e collocato.

11) *Pudicizia*: Alla pace eterna. A Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, figlia di Nicola duca di Laurenzano e di Aurora Sanseverino dei principi di Bisignano, ottima moglie di Antonio di Sangro duca di Torremaggiore, la quale a tal punto risplendette per costumi, eleganza, ingegno, pietà, religione e fedeltà, che poteva essere paragonata alle più nobili e pie donne di tutti i tempi. Visse vent'anni; morì il 26 dicembre 1710. Suo figlio Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, perché i suoi nobili meriti siano più segnalati dal ricordo dell'animo grato e dell'affetto curò che fosse innalzato questo tumulo nell'anno 1752.

12) *Soavità del giogo coniugale*: non presenta alcuna lapide. Il sepolcro è dedicato alla moglie di Vincenzo di Sangro ed è probabile che Raimondo non abbia fatto in tempo a dettare la lapide.

13) *Zelo della Religione*: Ad Ippolita del Carretto figlia di Giovanni, principe del Sacro Romano Impero, marchese di Soana e di Finario, conte di Chiategio, prima moglie di Giovanni Francesco di Sangro principe di Sansevero e all'altra moglie da cui discende la stirpe ora esistente dei Sangro, Adriana Carafa della Spina, figlia di Andrea, signore di molte città, e di Lucrezia Pignatelli, antenata stimatissima per ogni impegno religioso, Raimondo di Sangro principe di Sansevero pose nell'anno 1756.

14) *Liberalità*: A Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona, figlia del duca Francesco di Laurenzana e di Diana di Capua, dilettissima moglie di Paolo di Sangro principe di Sansevero, rifugio dei poveri e costante e saldo presidio delle buone arti per la sua copiosa munificenza verso i dotti, trisavola generosissima, che morì il 16 novembre 1636, Raimondo di Sangro principe di Sansevero pose nell'anno 1754.

15) *Decoro*: Ad Isabella della Tolfa, antenata ottima, figlia di Giovanni Battista conte di Serino e di Giovanna Carafa, e a Laudomia Milano, figlia di Giacomo marchese di San Giorgio e di Isabella del Tufo de' marchesi di Ravello, prima e seconda moglie di Gian Francesco di Sangro principe di Sansevero, che fu felice per i suoi due matrimonii, ma non ugualmente fortunato per discendenza, poiché dal secondo non ebbe figli, Raimondo di Sangro principe di Sansevero nell'anno 1755 volle che fosse consacrata all'immortalità anche con il ricordo di un'iscrizione la statua che esprime chiaramente la loro principale virtù.

16) *Santa Rosalia*: A Santa Rosalia Vergine di Sinibaldo signore di Quisquina e di Rose, dei conti dei Marsi e di Sangro, e figlia di Maria, sorella di Guglielmo, il quale sarà poi re di Sicilia, morta il 4 settembre 1159 sul monte Pellegrino, ritrovata lì nel 1626 e traslata a Palermo e (ivi) adorata, Raimondo di Sangro principe di Sansevero alla santissima parente dei suoi antenati.

17) *Cecco di Sangro*: A Cecco, figlio di Carlo fratello di Gian Francesco principe di Sansevero, comandante di un esercito italico sotto Filippo II re di Spagna, illustre in Belgio e in Gallia per la sua astuzia e le sue vittorie, ma ancora più famoso per aver conquistato la rocca di Amiens avendovi fatto entrare di nascosto in un carro di noci gli attrezzi, e avendo messo in fuga all'improvviso i francesi, quando poi i francesi fecero di nuovo irruzione attraverso dei cunicoli e si impadronirono della rocca, e recandosi disordinatamente ad assistere allo spettacolo pubblico di alcuni dei suoi che dovevano essere sospesi al patibolo per suo consiglio, dalla cassa degli esplosivi, dove nella battaglia era rimasto per due giorni nascosto dai suoi con una gamba ferita, balzando fuori all'improvviso, uccise le guardie, chiuse le porte, alzati i ponti, atterriti i nemici con un immenso fuoco, sicché gli chiesero la pace, e le condizioni della pace furono fissate da lui, ed uscì di lì, a perpetua ignominia dei nemici, con (soli) cinque soldati, (a Cecco), veramente degnissimo, che mentre esaminava una trincea presso l'isola di Uselli, colpito da un colpo di fucile consegnò la sua gioventù al destino ed il suo nome all'immortalità, Raimondo di Sangro principe di Sansevero pose in eterno nel 1766.

[78] Cit. da *L'Étoile flamboyante*, cit.

[79] Cit. da *Istituto o sia Ordine de' Liberi Muratori....* cit.

[80] *Ibidem*.

[81] Per una storia delle edizioni dell'*Iconologia*, cfr. E. Mandowsky, *Ricerche intorno all'iconologia di Cesare Ripa*, in "La Bibliofilia" (1939), disp. 7ª 8ª, Appendice II. La Mandowsky cita, senza alcun commento, l'edizione del 1764-67. Che esistessero rapporti diretti tra il Sansevero e l'Orlandi ci è testimoniato da una lettera spedita il 27 gennaio 1767 dall'erudito perugino a Tommaso Tafuri, conservata presso la Biblioteca Provinciale di Avellino, cortesemente segnalatami da Giorgio Fulco. In essa si legge: "Mi permetterà altresì V.S. Ill.ma che io mi avanzi a trasmettere i cinque tomi della mia Iconologia, che in breve spedirò in Napoli [...]. In quanto all'invio per queste parti del sud. o corpo di Storia potrà degnarsi di farmelo giungere in Napoli appresso S.E. il Sig. D. Raimondo Principe di Sansevero diretto al Sig. D. Filippo Giunti segretario di d.o. Principe".

[82] Cfr. quanto scrive il Gombrich sul trattato del Ripa nel saggio *Aspirazioni e limiti dell'iconologia*, preposto a *Simbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. London 1972, trad. it., *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1978, pp. 18-20.

[83] Cfr. la descrizione della Cappella nell'*Inventario* e già citata.

[84] Cfr. Atanasio Kircher, *Obeliscus Pamphilius*, Roma 1650.

[85] Cfr. P. Rossi, *Vico e il mito dell'Egitto*, in AA.VV., *Omaggio a Vico*, Napoli 1968.

[86] Cit. da V. Rivosecchi, *Esotismo in Roma barocca. Studi sul padre Kircher*, Roma 1982, p. 68.

[87] Il disegno di tale obelisco è riportato da V. Rivosecchi, cit., figg. 146-150.

[88] Cfr. A. J. Pernety, *Dictionnaire mythohermetique*, Paris 1758, dove *Acanor* è definito: "pot de terre percé de plusieurs trous dans son fond et dans ses côtés".

[89] Cfr. Fulcanelli, *Le dimore filosofali. Il simbolismo ermetico nei suoi rapporti con l'arte sacra e l'esoterismo della Grande Opera*, 3ª ed., Roma 1973.

[90] Cfr. *supra*, nota 77 dove è riportata in traduzione la lapide latina.

[91] Le citazioni sono tratte dal Libro di Nave, cap. I, v. XIII (*Vincula tua dirumpam*); dal Libro della Sapienza cap. XXII, v. VII (*Tenebrarum et longae noctis quibus es compeditus*); dalla I lettera di Paolo ai Corinzi, cap. XI, v. XXXII (*Ut non cum hoc mundo damneris*). Tradotto letteralmente: Io infrangerò i tuoi legami / I legami delle tenebre e della lunga notte da cui sei vincolato / Cosicché tu non sia dannato in questo mondo.

[92] Cit. da *Istituto*, cit., p. 27.

[93] Cit. da Raimondo di Sangro, *Lettres écrites... à Monsieur Nollet*, cit., p. XXVIII.

[94] Cit. da E. Lindner, *Die königliche Kunst im Bild. Ikonographie der Freimaurerei*, Graz 1976, p. 112.

[95] Nel titolo IV delle *Costituzioni* massoniche napoletane, di cui si è parlato in precedenza, si legge che: "I gradi regolari della Società sono il grado di Apprendente, Compagno, Maestro, Maestro architetto scozzese, ed Eletto". Come si vede non si tratta dei soli 2 o 3 gradi della massoneria inglese, bensì dei 5, con l'ampliamento dei cosiddetti alti gradi, secondo il rito scozzese.

[96] Si cfr. anche il frammento del rituale di maestro scozzese ritrovato dal Soriga presso l'A.S.V. e ripubblicato da Fulvio Bramato in *Napoli Massonica nel Settecento. Dalle origini al 1789*. Ravenna 1980, pp. 73-90.

[97] Cit. da G. De Castro, *Il mondo secreto*, cit., vol. IV, p. 54.

[98] Questi era colui che era subentrato a Hiram nella costruzione del tempio.

[99] Cit. da F. Bramato, cit., pp. 77-78.

[100] Su questo argomento cfr. G. De Castro, cit., vol. IV, il cap. *I rituali massonici e il Cristianesimo*.

[101] Cit. da G. De Castro, cit., pp. 163-164. Il De Castro riporta questo passo da un'opera intitolata *Les Francs-Maçons*, Amsterdam 1774.

[102] In una *Memoria* antimassonica inviata dal sacerdote Giuseppe Orlando a Carlo di Borbone si dice che, secondo il rituale massonico, la porta della loggia doveva essere custodita da fratelli con la spada sguainata nella mano. La *Memoria* è stata pubblicata da J. Ferrer Benimali, cit., pp. 39-41.

[103] Cfr. C. Ripa 1603, cit., p. 290.

[104] Cfr. la *Figura XXI* della copia settecentesca del testo alchemico attribuito a Jean Conrad Barchusen intitolato: *Sapientia veterum philosophorum sive doctrina eorundem de summa et universali medicina*, Paris, Bibliothéque de l'Arsenal, ms. 973, pubblicato in *Enciclopedia* Einaudi, 6, tav. 7.

[105] Nel catechismo di loggia scozzese già più volte citato si legge: "D. Che vuol significare il triangolo? R. Esso è il simbolo dell'Augusto Mistero della Trinità, di cui il Muratorismo ne è l'emblema; imperciocché ogni cosa vi si fa per 3; e 'l numero del 3 è il più perfetto di tutti". Cit. da Bramato, cit., p. 81.

[106] Il Pernety, cit., alla voce *Salamandra* scrive: "I filosofi ermetici hanno preso questo animale come simbolo della loro pietra fissata dal rosso, per questo

mi pare su M. Egizio / interesse x
Bruno

l'hanno chiamata Salamandra, la quale è concepita e vive nel fuoco".

[107] Recentemente restaurato da mani inesperte, il pavimento presenta alcune incongruenze nello schema geometrico.

[108] Cfr. nota 77 dove si riporta il testo della dedica incisa sulla lapide della tomba del Sansevero.

[109] Cfr. la voce *Labirinto* curata da Pierre Rosenthiel per l'*Enciclopedia* Einaudi, vol. 8.

[110] Ringrazio Anna Lisa Porzio per avermi segnalato l'opera.

[111] *Mai fui scoperta / Scoperta non sono / Non sarò mai scoperta*. Ormai sappiamo dal libro del Ramsay, che quest'iscrizione si trovava scolpita sul simulacro di Iside a Sais.

[112] Si ricordi che un analogo tempio ionico fu disegnato da Nicola Cochin per il frontespizio dell'*Encyclopédie* e che coloro i quali avanzarono, già alla fine dell'Ottocento, l'ipotesi del probabile simbolismo massonico del suddetto frontespizio, considerarono tale scelta architettonica certamente non causale. Cfr. A.G. Machey-C.T. Mc Clenachan, *An Encyclopaedia of Freemasonery and its Kindred Sciences*, Philadelphia 1892 (le voci *Ionic order; Architecture; Orders of Architecture*).

[113] Cfr. G. De Castro, cit., vol. IV, p. 164.

[114] Questa incisione, tratta dallo stesso libro in cui fu pubblicata la scena di ricezione di maestro sopra menzionata, corrisponde perfettamente al seguente passo del catechismo di apprendista: "D. Come vi trovate a pié dell'altare? R. Ne nudo, né vestito, né calzato, né scalzo, col ginocchio destro nudo piegato nella squadra; la mano destra sul Vangelo, tenendo nella sinistra un compasso appoggiato al cuore, il seno scoperto ed il piede sinistro in pianella fuori del recinto. D. Perché avevate il seno scoperto? R. Per dimostrare il mio sesso. D. Perché il piede sinistro fuor dal recinto? R. Per esprimere la libertà, che ancor avevo di ritirarmi. D. Perché tenevate il compasso appoggiato al cuore? R. Per indicare, che debbo più tosto trafiggermi il cuore che svelare i segreti. D. Perché stavate in quella positura? R. Perché prestavo l'obbligazione alla maniera de Liberi Muratori". Cit. da *Istituto, o sia Ordine de Liberi Muratori*, cit. La perfetta corrispondenza tra l'incisione, risalente al 1745 e il passo tratto dal catechismo riportato nel manoscritto napoletano è una conferma dell'attendibilità di questa fonte relativa all'origine e ai riti della massoneria napoletana..

[115] Cfr. C. Francovich, cit., pp. 190.

[116] Scrive il de Lalande: "La reine avoit été reçue dans la Franc-Maçonnerie, le roi a tenté d'en faire autant; le marcquis Tanucci, pour l'empêcher, suscita une persécution contre les francs-maçons" (cit. da *Voyage en Italie*, Genéve 1790, vol. V, p. 409).

[117] Cfr. C. Francovich, cit., pp. 203.

[118] Cit. da C. Francovich, cit., pp. 211-212.

[119] Cfr. A. Jerocades, *Lira Focense*, Napoli, s.d., p. 5.

APPENDICE

Raimondo di Sangro grafico
Esoterismo e innovazione

1. Nel 1786 l'illuminista meridionale Giuseppe Maria Galanti registrava, nella *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, le difficoltà in cui si dibatteva l'editoria napoletana e scriveva: «I buoni libri non si stampano a Napoli, ma vengono da' paesi stranieri. Si pagano dal Regno ogni anno 15000 ducati per i libri di Francia, degli Svizzeri, e dell'Olanda, altri 15000 da Venezia; e altri ducati 2.000 per libri di Toscana e di altri luoghi d'Italia (...)»[1].

L'allievo del Genovesi poteva valutare l'eccesso d'importazione con sicura competenza, in quanto egli stesso aveva fondato nel 1779 una «Società letteraria e tipografica di Napoli», costituita da «alcuni uomini di lettere (...) in compagnia di negozianti» che avevano dato vita al progetto di fornire al pubblico «le più belle edizioni di opere utili e bene corrette, nelle quali il gusto più d'ogni altra cosa sarà consultato»[2]. Egli la definì «una impresa tra il familiare e il commerciale»[3], e tra il 1779 e il 1786 vennero pubblicati ben settanta volumi.

Il Galanti lamentava innanzitutto la ristrettezza del mercato librario, scarso negli scambi sia con con gli altri stati italiani, sia con quelli d'oltralpe[4], ristrettezza che determinò il fallimento della «Società letteraria e tipografica», causando ingenti perdite economiche al suo promotore[5].

A parte questo riferimento di carattere biografico, c'è da rilevare che le osservazioni dell'illuminista rispecchiavano un reale disagio. La censura ecclesiastica e governativa non era certo favorevole all'incremento dell'attività delle stamperie[6]; a ciò bisognava aggiungere le tradizionali insufficienze delle tipografie napoletane, incapaci, per l'alto costo della carta e per la mancanza di tecnici specializzati, di produrre — come auspicava il Galanti — buone edizioni di «opere utili» che non fossero necessariamente di lusso.

Ma tali carenze affondavano le loro radici già nella storia precedente. Gli studi sull'editoria napoletana del Seicento hanno po-

sto in rilievo la crisi che tale settore patì nel corso della prima metà del secolo, a seguito della grande depressione economica, alla quale non si sottrasse Napoli, pur capitale di un vicereame spagnolo. L'attività editoriale cominciò a riprendersi solo dopo la peste del 1656, grazie soprattutto alle iniziative di due «abilissimi, ammaliziatissimi e tutt'altro che incolti tipografi-librai: Antonio Bulifon e Iacopo Raillard»; a questi si aggiunse in seguito il napoletano Domenico Antonio Parrino[7].

Soprattutto il Raillard, le cui edizioni Lorenzo Giustiniani, nel suo *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli* del 1793, non poté fare a meno di apprezzare[8], si distinse per la qualità dei caratteri della tipografia e per la bellezza, talvolta, degli apparati iconografici. Basti ricordare, ad esempio, *Piscatoria et Nautica* di Nicola Partenio, stampato nel 1685, con dieci tavole incise dal De Louvemont su disegni di Francesco Solimena. Ma ciò che mi preme qui sottolineare è la pubblicazione da parte di Raillard e Bulifon di alcune opere di carattere scientifico legate alla cosidetta Accademia degli Investiganti, un circolo di studiosi che, contro il vecchio aristotelismo, cercavano di ammodernare l'ambiente scientifico in base a metodi di carattere eminentemente sperimentale. Alcune di queste opere, messe all'Indice a seguito della svolta reazionaria che oppresse la cultura napoletana, a partire dal 1688, col cosidetto «processo degli ateisti»[9], furono ristampate clandestinamente e finanziate nel corso del secondo decennio del Settecento da due colti patrizi: Aurora Sanseverino e Nicola Gaetani dell'Aquila d'Aragona.

Gustavo Costa ha scritto un saggio di grande interesse sul ruolo illuminato giocato da questi due personaggi, che riunivano nel palazzo di Port'Alba il fior fiore dell'intellighenzia napoletana, e ha parlato di un loro «appoggio finanziario e politico concesso alla pubblicazione di una serie di testi invisi alla censura ecclesiatica», che costituì «una notevole smagliatura nella stretta rete di controllo in cui era ancora avvolta la cultura italiana del primo Settecento»[10].

Il Costa si riferisce soprattutto alla stamperia clandestina di Lorenzo Ciccarelli, un avvocato napoletano propagatore delle idee galileiane e, soprattutto, editore di testi «investiganti». Tra questi è da ricordare il *Parere... divisato in otto Ragionamenti ne' quali partitamente narrandosi l'origine, e il progresso della medicina, chiaramente l'incertezza della medicina si fa manifesta* di Leonardo di Capua, pubblicato nel 1714, con la falsa indicazione di Cologna (Colonia), an-

ziché Napoli, e dedicato da Cellenio Zacclori, anagramma di Lorenzo Ciccarelli, a Nicola Gaetani. C'è a questo punto da segnalare che la stessa opera era stata pubblicata già nel 1681 dal Bulifon, con dedica del Raillard a Francesco Carafa, principe del Belvedere, così come nel 1695 presso i due stampatori francesi era uscito dello stesso di Capua *Il Ragionamento intorno alle incertezze de' medicamenti*.

Di qui a poco parlerò di un'altra stamperia clandestina che alla metà del Settecento pubblicava pericolose «opere scientifiche»; e a riprova della tradizione di opposizione degli intellettuali napoletani all'oscurantismo della censura ecclesiastica, è significativo ricordare che il mecenate del Ciccarelli, Nicola Gaetani, era nonno materno del proprietario di questa stamperia, vale a dire del principe di Sansevero.

Ritornando al discorso sulla qualità dell'editoria napoletana, c'è da sottolineare che la clandestinità non favoriva certo il risultato estetico, come è attestato dalle edizioni del Ciccarelli, che presentano carta scadente, caratteri poco chiari e un'incisione nel frontespizio eseguita con tecnica terribilmente sommaria. Ma c'è da aggiungere che anche quando i libri avevano ben altro contenuto — come ad esempio l'esaltazione delle gesta di un nobile militare — i risultati apparivano altrettanto insoddisfacenti. Di ciò è testimone un passo di Gian Battista Vico, filosofo ma anche figlio di libraio; *editor* di scritti del suddetto Gaetani, mediocre poeta arcade, ma anche di testi di carattere celebrativo. Commentando una di queste edizioni, il *De rebus gestis Antonii Caraphai*, commissionatogli dal patrizio napoletano Antonio Carafa, il Vico ricorda la cura da lui spesa anche per la veste tipografica dell'opera, per la quale egli stesso aveva fornito «i soggetti dei fregi allegorici e delle capolettere», facendo «cosa, se non proprio ingegnosamente magnifica, certamente non priva di gusto e molto superiore alle brutture tipografiche che di solito in Napoli riuscivano consimili raccolte commemorative»[11].

Queste pubblicazioni, finanziate da una committenza esclusivamente privata, furono continuate solo in parte nel corso del Settecento.

2. È noto come l'impulso riformatore di alcuni illuminati ministri di Carlo di Borbone abbia avuto un'eco significativa anche nella

produzione artistica, che ricevette nuova linfa dalla protezione del sovrano. L'istituzione dei reali laboratori per la manifattura di arazzi e porcellane e la costruzione e decorazione dei palazzi reali di Capodimonte, di Portici e Caserta contribuirono a dare lustro a una città assurta a capitale di regno, e rinnovarono la sua tradizionale veste barocca - espressione di una committenza ecclesiastica e baronale - con più aggiornate forme rococò.

E l'editoria? Meno congeniale a una cultura soprattutto «di parata», non si giovò dello slancio impresso alle arti figurative e, laddove ricevette una promozione dal sovrano —, come dimostra l'istituzione all'inizio degli anni '50 di una stamperia reale — fu soprattutto per pubblicare atti amministrativi e opere celebrative e di propaganda.

Tali sono da considerarsi le *Antichità di Ercolano*, edite tra il 1757 e il 1792, un'opera di otto volumi *in folio* riproducente statue, iscrizioni, pitture, piante di edifici, utensili ritrovati nei recenti scavi ercolanesi. Furono le belle incisioni riprodotte in questi libri, più che gli stessi reperti archeologici — tenuti nascosti all'occhio dei visitatori stranieri e considerati proprietà privata del sovrano —, a diffondere quel gusto neoclassico che tanta fortuna ebbe in Europa; ma occorre aggiungere che l'opera non era destinata al commercio, poiché il re l'aveva finanziata soprattutto per farne dono ai personaggi più in vista delle corti europee.

Dunque, ancora nel 1793 il Giustiniani, nel citato saggio sulla storia delle tipografie napoletane, doveva rilevare il carattere precario e improvvisato della maggior parte di queste officine, denunciando soprattutto l'imperizia dei loro addetti. Leggiamo direttamente questa singolare testimonianza, per certi versi non del tutto superata.

Nell'auspicare una sorta di albo professionale dei tipografi scriveva: «Se infatti ci fosse stato l'esame non si sarebbero vedute aperte in questa nostra capitale delle stamperie, che fanno assolutamente vergogna alla nazione, e in particolare in questi nostri ultimi tempi giunte già al numero di 40. In esse si stampa co' caratteri da scarto di alcune altre officine di già destinati nuovamente a fondersi. Ci mancano tutti e quanti necessari comodi a un tal mestiere. Non si adopera alla composizione dell'inchiostro che oglio di olivo per quello di lino, terra annegrita invece del negrofumo, e pece la più ordinaria per quella che noi chiamiamo *vergine*. Questi sono i tre mate-

riali, che faranno risultare un ottimo inchiostro; altrimenti l'edizioni gialliscono indi a poco tempo, e in modo che non più sono leggibili. I lavoratori, che vi si impiegano sono poi i più inesperti dell'universo, rozzi, e senza niuno principio della loro arte, i quali sotto di un capo ignorante deteriorano sempre più invece di migliorare (...). Quest'arte, a cui la società dee la rapida diffusione di quanto gli uomini d'ogni età e d'ogni nazione hanno scoperto, promosso, e perfezionato nelle arti, e nelle scienze, non avrebbe mai dovuto cadere in mani profane, ed ogni governo avrebbe dovuto sempre invigilare. I letterati sonosi mai sempre, e fin poco dopo della sua invenzione lamentati della somma inavvertenza di questi artigiani, i quali invece di migliorare sonosi sempre più imbastarditi a segno di far disperare un affaticato scrittore. Mai però presso di noi ci han potuto essere esercitanti di quest'arte cotanto inesperti quanto in oggi, attestandocelo tutti i monumenti che abbiamo de' secoli precedenti. I nostri componitori operano senza sapersi cosa fanno, e tutto il lor capitale è una frettolosa acciabbatteria (...). Faticano assolutamente per il loro giornaliere interesse. Non entrano mai a parte di quella sensibilità, peraltro di alcuni nostri pochissimi scrittori, che vorrebbero vedere bene impresse le loro produzioni. Diventando dell'arte senza che lor se l'insegna, bastando di saper soltanto l'abbiccì, e di appendere in breve spazio di tempo i rispettivi plutei, ove ripongono le lettere. E quel che è peggio spesso in essi ravvisasi della malizia a danno degli scrittori. Si defraudano del numero dei versi, che secondo la forma de' caratteri e del testo che vuol farsi l'edizione trovasi prescritto quello, che deve contenere ogni pagina. L'uguaglianza della *spaziatura* dalla quale risulta la bellezza della stampa non si pratica affatto in questa nostra città (...). Vorrebbero fare sempre delle pagine mozze, e stanno a dire, che sia bellezza (...). Che dovrò dire de' nostri battitori, e torcolieri, da' quali dipende specialmente la buona o cattiva edizione de' libri? Essi in un continuo avvinazzamento inchiostrano le carte, e le imprimono nella più barbara maniera senza affatto badare né punto né poco a ben situare le forme sul piano del torchio, e colla dovuta uguaglianza de' margini: a ben comporre l'inchiostro, e a dimenare spesso i mazzi, e batterli poi con egual forza dappertutto la forma alfin di non far disuguaglianza di tinta. Non badano affatto agli sporchi: nè al laceramento de' fogli, allo smovimento delle forme, alla rottura delle lettere»[12].

Le parole del bibliografo si riferivano alle tipografie napoletane di carattere commerciale, mentre in un altro brano elogiava le accurate edizioni della Stamperia Reale, tra le quali, ad esempio, il *Prodromo delle Antichità d'Ercolano*, pubblicato nel 1752 e stampato «coi primi caratteri che Raimondo di Sangro fece formare al Kommareck»[13].

Che Raimondo di Sangro avesse in casa una stamperia, lo ricorda lo stesso Giustiniani a proposito di alcune stamperie private, sottolineando la bellezza e la cura delle edizioni del Sansevero; ma come avvenne che i suoi caratteri finissero nella Stamperia Reale?

Sappiamo da una testimonianza documentaria che il re aveva acquistato nel 1751, per settecento scudi, «la stampa, che teneva in casa il Principe di Sansevero», «invaghitosi» della bellezza di quei caratteri, e che l'aveva «posta nella regia stamperia»[14]. Ma la rinuncia da parte del di Sangro alla sua attività editoriale non deve essere interpretata solo come un atto di deferenza nei confronti del suo sovrano; bisogna in realtà ricordare quali libri egli avesse pubblicato e quali reazioni questi avessero suscitato nel clero più retrivo.

Innanzitutto l'*Adeisidaemon*, un libro di ispirazione panteista scritto dal *free thinker* Jonn Toland, stampato con falsa data, 1709, e con falso luogo, L'Aia, in cinquanta esemplari; *Il conte di Gabali ovvero raggionamenti sulle scienze segrete tradotte dal francese*, Napoli 1751, ritenuto un classico della storia della magia; *la Lettera Apologetica dell'Esercitato accademico della Crusca contenente la difesa del libro intitolato Lettere d'una peruana per rispetto alla supposizione de' quipu scritta alla duchessa di S****, Napoli 1750.

Eccezionale per la qualità dell'edizione, questo libro desta il nostro interesse sia per la veste tipografica sia per il contenuto, il quale consente al principe di fare sfoggio della sua varia, anche se farraginosa cultura, che spaziava dalla chimica alla fisica, dall'astronomia alla filosofia, alla storia delle religioni, alla linguistica, alla semiologia. È soprattutto in questi due ultimi campi, in un'accezione certamente più indeterminata e confusa di quella odierna, che si muove il libro, che tratta, tra l'altro, di un'ipotetica scrittura in uso presso gli antichi popoli peruviani. Il testo, steso in forma di lettera ed indirizzato ad un'enigmatica interlocutrice, la cosiddetta duchessa di S***, vuole essere la difesa di un'ipotesi avanzata in un libro francese, riguardo alle valenze semiotiche dei *quipu*, cordoncini di cotone o di budella di animale, usati dagli antichi peruviani.

Come ho ricordato in precedenza, la *Lettera*, oltre che discettare su questo argomento, è l'occasione per indicare alla ristretta cerchia di «spiriti forti», cui è diretta, l'esempio di tolleranza e di lotta alla superstizione di deisti come Toland, Collins, Shaftesbury, cioè di quei cosiddetti *free thinkers* ai quali si ispirava l'ideologia di Raimondo. Il libro, scritto secondo un registro esoterico, esplicitava l'esistenza di un livello più nascosto dei propri contenuti, quando il principe in conclusione affermava: «... Se non che mi fa lieto solamente il pensare, che le cose scritte nella lettera non potrete ad altri comunicarle, giacché la maggior parte... ci si trova in tal gergo concepita, che appena può essere a voi intellegibile, cui i miei sentimenti sono stati sempre aperti»[15]. Ora, l'uso di un gergo non può essere inteso solo come un espediente per fuorviare la vigile censura, è bensì parte integrante del carattere elitario della cultura elaborata da Raimondo, la quale doveva essere comunicabile solo attraverso messaggi velati; la decorazione scultorea della sua Cappella, le cui rappresentazioni allegoriche sono tutte un rinvio a più riposti significati di ispirazione massonica, attesta con la concreta pregnanza delle opere d'arte, questa intenzionalità esoterica. Ai medesimi interessi esoterici va ricollegato, a mio parere, la «difesa» desangriana dei *quipu*, mi sembra che egli si ingegni a inventare il codice di interpretazione di questi segni con lo stesso spirito col quale, in collaborazione con lo scultore veneto Antonio Corradini, confratello massone, e nello stesso anno, il 1750, aveva elaborato il progetto di rappresentazione allegorica della Cappella.

Osserviamo anzitutto l'enigmatico titolo. Ci incuriosisce certamente l'appellativo con cui l'autore si cita: esso non è altro che il nome assunto dal Sansevero allorché fu accolto nel 1743 nella famosa Accademia della Crusca. Tiene a fregiarsi di questo titolo, evidentemente, non tanto per accreditare la sua padronanza della lingua italiana, quanto piuttosto la sua competenza in fatto di linguaggio: egli inventava in definitiva un sistema di segni, ma dà a vedere di aver riscoperto un linguaggio e procede nella interpretazione con argomentazioni di carattere scientifico e storico, giungendo a prospettare un confronto tra l'alfabeto delle lingue europee e l'alfabeto *quipu*.

fig. 69

Veniamo al libro che il di Sangro vuol difendere. *Lettres d'une perouvienne* fu scritto da Madame de Graffigny, un'erudita poetessa francese legata alla cultura dei primi circoli illuministi. In questo

romanzo epistolare, steso sul modello delle *Lettres persanes* del Montesquieu, l'autrice fa parlare Zilia, una giovane peruviana, la quale indirizza ad Aza, suo fidanzato, una serie di lettere nelle quali descrive i costumi europei, moralizzando «sur la vanité, la frivolité et la politesse des Francois». Nell'*introduction historique*, la stessa Graffigny dà alcune indicazioni sulla scrittura in uso presso i peruviani: i cosidetti *Quipu*. Leggiamo innanzitutto quanto ne scriveva l'autrice francese:

«Les quapas ou les quipos leur tenoient lieu de notre art d'écrire. Des cordons de coton ou de boyeau, auxquels d'autres cordons de différantes couleurs étoient attachés, leur rappelaient, par des noeuds placés de distance en distance, les choses dont ils vouloient se ressouvenir. Ils avaient des Officiers pubblics, appellés Quipocamaios, à la garde desquels les quipos étoient confiés. Les finances, les comptes, les tribus; toutes les affaires, toutes les combinaisons étaient aussi aisement traités avec les quipos, qu'ils auroient pu l'etre par l'usage de l'écriture»[16]. E ancora, in una nota alla prima lettera di Zilia, nella quale si parlava dei suddetti segni peruviani, si trova scritto: «Quipos: un grand nombre de petits cordons de différantes couleurs dont les indiens se servoient, au défaut de l'écriture, pour faire le payement des troupes et le dénombrément du peuple. Quelques auteurs prétendent qu'ils s'en servoint aussi pour transmettre à la posterité les actions mémorables de leurs Incas»[17].

Riprendendo questa supposizione, il principe di Sansevero afferma che i quipu non erano segni usati solo per la quantificazione del pagamento alle truppe e per la numerazione degli abitanti, perché essi erano «di gran lunga più esatti e minuti del linguaggio dei geroglifici nella loro significazione» (...)[18]. «Ben possedeano i suddetti popoli peruviani (...) la Scoltura, e la Pittura; è perciò ragionevole da credere, che, se si fossero essi contentati d'esprimere i propri pensamenti tanto sobriamente, quanto è possibile di farsi per mezzo di figure, e immagini incise nelle pietre, si sarebbero forse di queste senza pensare ad altro valuti, dico, delle incisioni nelle pietre per le più solenni e pubbliche cose, e da tramandarsi alla posterità, e de' segni, o delle picciole figure delineate in tavolette o in altro per le cose domestiche, e pel familiare commercio: e perché non crediate esser questo un mio ritrovato; ma veggiate manifestamente, che essi ben sapeano pure de' suddetti Geroglifici fare uso

quando piacea loro, vi ricordo i due uccelli *Contur* fatti scolpire dall'*Ynca Viracocha* per dinotare con uno la vergognosa fuga di suo padre da *Cuzco*, e coll'altro il glorioso soccorso da lui apportatogli. Vi è forza dunque di confessare, che se essi non sempre se ne servirono, non fecero, perché più distintamente il faceano co' loro Quipu. E le pruove, che io vi darò del meravigliosissimo valore de' Cordoncini, e di Nodi de' Peruani, che in loro linguaggio Quipu si chiamavano, ve ne renderanno interamente convinta (...) i Cordoncini, de' quali servivansi, erano di tre o quattro fili di lana ritorti, vale a dire, grossi presso a poco quanto il nostro spago mezzano; e lunghi tre spanne incirca; eran questi per ordine infilzati per lungo in un altro cordoncino, ciò che potremmo ad una specie di frangia rassomigliare: il principale indizio del contenuto di ciascun cordoncino trovasi nel suo colore; a cagion d'esempio, il giallo ditonava l'oro; il bianco l'argento; e il rosso le genti di guerra[19]. Su questa linea Raimondo continua la sua descrizione-invenzione, arrivando a ipotizzare il modo di denotare con questi cordoncini il numero delle lance, delle frecce, degli archi utilizzati dai peruviani, e ancora il conto della popolazione e della cronologia. Ma ciò che maggiormente interessa è che, una volta elaborata la grafica dell'alfabeto *quipu*, se ne serva per trascrivere in *quipu* una «canzoncina» peruviana, di argomento mitologico, citata dal gesuita Biagio Valera nella sua *Histoire des Incas*.

fig. 70

Questo tipo di trasposizione linguistica è chiaramente da ricondursi al filone di studi condotto dal dotto gesuita Athanasius Kircher, più volte citato dal di Sangro nella *Lettera*, il quale nella sua *Polygraphia nova et universalis e combinatoria arte detecta* aveva cercato «una chiave per la traduzione da una lingua all'altra»[20].

Raimondo di Sangro, pur ammettendo che nella scrittura dei peruviani «ogni cosa è incerta, fuori del solo vocabolo *Quipu*»[21], vuole cimentarsi nell'immaginare «la maniera, che han potuto essi tenere per conservare il registro delle loro poesie, senza parlarvi giammai di lettere; e senza mai supporvene la minima condizione»[22]. Il Sansevero vuole infatti riallacciarsi a quel filone di studi per l'interpretazione dei geroglifici avviato da Piero Valeriano e continuato da Atanasio Kircher. Infatti in base alla testimonianza storica del Valera, ad un manoscritto donatogli da un certo padre Illanes, di ritorno da una missione in Cile, e ad una *Relazione del viaggio del mare del Sud* di un certo ingegnere reale di nome Frezier, riesce

(Fraser?)

a realizzare la grafica di alcune parole chiave della scrittura peruviana.

Ma torniamo ai nostri quipu e a quanto ne dice il loro inventore: «È giusto, che sappiate ancora, che nel figurare i seguenti segni, anziché dipendere dal mio capriccio, mi sono studiato d'attenermi il più, che ho potuto, all'idea, che oscuramente me ne diede il suddetto P. Illanes, allorché un giorno ragionandomi appunto dell'uso, che anticamente anche fecero de' Quipu i popoli del Chili, mi disse, averne più volte egli medesimo nelle Case de' principali Soggetti di quel Regno veduti degl'interi e mezzo logori fasci, i quali in altro non consisteano, che in un cordone principale di lana, cui altri minori pur di lana essendo infilzati in giù ne stavano pendenti, e tutti di diversi colori, a guisa di una frangia, e formanti ciascuno all'alto di esso un particolar gruppo, o sia, ravvolgimento di differente figura; alcuni, cioè, una porzione di Cerchio, alcuni uno o più Cerchi interi di varia grandezza; alcuni de' Nodi or semplici, ed or di più rivolte alla maniera de' Frati; alcuni un nodo doppio a guisa di quello, che volgarmente dicesi *Nodo di Salomone*; alcuni un triangolo; ed altri finalmente ora un Quadrato, ed or uno o più fiocchetti[23]». In base alla testimonianza del Frezier, autore della sudderta *Relazione del viaggio del mare del sud*, Raimondo ricorda che «l'intelligenza di questi Nodi, (...) è una scienza, e un segreto, che i padri non rivelano a' loro figliuoli, se non quando credonsi alla fine de' loro giorni»[24].

Ecco emergere il tema caro all'ideologia di Raimondo di Sangro, quello della segretezza del sapere, che può essere patrimonio solo di «spiriti forti».

Alla figura 73 è riprodotta la bellissima tavola, elaborata dallo stesso di Sangro, dove sono raffigurati i quipu denotanti le «parole maestre» della lingua peruviana. È una testimonianza dello spirito creativo e della cura con la quale Raimondo impresse la sua *Lettera*, sulla cui veste tipografica è bene soffermare ora la nostra attenzione. fig. 73

C'è da notare subito l'uso del colore, che è fondamentale per la visualizzazione di questa scrittura pittografica. Raimondo stesso, in una lunga nota della *Lettera*, dove parla delle sue principali invenzioni, afferma di aver trovato una maniera «d'imprimere ad una sola tirata di torchio qualsivoglia figura, siasi umana, o di fiori, o d'ogni altra cosa, variamente colorata»[25]. Ma da un'attenta analisi dei *quipu* desangriani si può notare come in realtà il colore non

sia stato impresso come il segno grafico, bensì sia stato steso da una mano esperta con la tecnica dell'acquarello; e ciò è tanto più plausibile per la limitata tiratura delle edizioni del principe, fuori commercio e dirette al ristretto numero degli «spiriti forti».

A conclusioni diverse ci porta l'analisi del frontespizio della *Lettera*, dove realmente si osserva la stampa a più colori, anzi a più gradazioni di rosso e di verde. Già i contemporanei del principe si erano meravigliati della originalità di questa pagina e avevano prestato fede alle parole del Sansevero, lodando ampiamente la sua invenzione. Ma leggiamo cosa scrive, invece, il più volte ricordato ed esperto Giustiniani: «Egli stesso avvisa e si fa gloria poi che ad una sola pressione di torchio faccia più lettere colorate diversamente, il che con meraviglia ancor somma annunziano l'Origlia, il Galanti etc. Ma a dire il vero non fu certamente una delle sue più grandi invenzioni, e da recargli tanta gloria per quanto altri ha preteso. Il solo frontespizio della sua *Lettera apologetica* disposto in XIII versi di caratteri grandi, sono i medesimi colorati in sette e non cinque diverse bellissime tinte; e questo è il monumento della nuova sorprendente invenzione. Chi però non intende che a cagione della distanza tra i suddetti versi egli usò de' piccioli *mazzi*, raddoppiati di numero, co' quali battendo con somma diligenza su di ciascuna riga quel tale colore di già a piacer suo composto, ed indi sulle rimanenti altre pagine della forma spargendosi la sola tinta negra, ad una sola presisone vedeasi poi i caratteri così diversamente colorati»[26]. Ecco spiegato il mistero tecnico, consistente in un accorgimento forse banale: l'uso di mazzi più piccoli e raddoppiati nell'ampio spazio lasciato tra un rigo e l'altro. C'è da sottolineare la «somma diligenza» che doveva applicarsi nell'uso di questi piccoli tamponi imbevuti d'inchiostro da passare sui caratteri: una tecnica giudicata complicata dal Giustiniani e per la quale occorreva molto tempo. Ma Raimondo di tempo e danaro per le sue «meraviglie» ne spendeva, pur a costo di dare in affitto il palco riservatogli al teatro San Carlo o di rinunciare al suo titolo in favore del figlio Vincenzo come gli era stato richiesto dal principe di Teora, futuro suocero di Vincenzo, in cambio di un anticipo sulla dote della figlia.

fig. 71

Tali scelte non solo ci testimoniano quanto Raimondo tenesse in poco conto certi privilegi legati solo al suo *status*, ma soprattutto quanta importanza desse alla Cappella e alla stamperia, per le quali volle sempre servirsi di artisti e maestranze di alto livello professionale.

La qualità delle incisioni riprodotte sul frontespizio della *Lettera*, affidate ad uno dei migliori intagliatori dell'epoca, Antonio Baldi, documenta questo orientamento.

Analizziamo la pagina.

Ci colpisce innanzitutto il rapporto inconsueto tra scrittura e immagine figurata. I caratteri con i quali sono indicati il titolo, l'autore e il destinatario del libro occupano i 2/3 dello spazio a disposizione e nella parte centrale, all'incisione si riserva un ruolo comprimario, volto a ricordare soprattutto l'appartenenza dell'autore all'Accademia della Crusca. Nella graziosa incisione osserviamo infatti dei puttini intenti a macinare grano, a setacciarlo e raccoglierlo in sacchi di farina, con chiara allusione all'attività dell'accademia che si poneva il compito di preservare la «farina» della lingua italiana, separandola dalla «crusca» delle parole di uso non corretto. Per quanto riguarda il linguaggio stilistico della stampa, c'è da notare che il Baldi, sul quale abbiamo scarsissime notizie, fu un disegnatore che si ispirava al repertorio del rococò napoletano, rappresentato dagli allievi di Francesco Solimena e, in particolare, da Filippo Falciatore e Giovan Battista Rossi, artisti che lavorarono per un'altra edizione patrocinata dal principe di Sansevero, *I viaggi di Ciro*, libro scritto da Michel Ramsay, il fondatore della cosidetta massoneria speculativa.

Grande interesse suscita anche la prima pagina della *Lettera*, nella quale troviamo un'altra incisione e un capolettera dello stesso Baldi. Anche in questa c'è da notare la cura con cui è impostato il rapporto tra «figura delle immagini» e «figura delle lettere», per sottolineare come il di Sangro tenga a porre al centro della pagina, in maiuscolo e grassetto, il suo appellativo di accademico della Crusca. L'iconografia dell'incisione presenta al centro l'impresa che contraddistingueva il Sansevero all'interno del circolo fiorentino. I regolamenti dell'accademia prevedevano infatti che ogni accademico adottasse, previo giudizio della stessa associazione, un'immagine, accompagnata da un motto, da rappresentare sulla propria «pala». fig. 72

Nel *Catalogo degli Accademici dalla Fondazione*[27] si registra la scomparsa della «pala» del principe di Sansevero. A me sembra che essa possa essere riconosciuta proprio nella parte centrale di questa raffigurazione. Sappiamo infatti dagli antichi atti dell'accademia che la «pala» del di Sangro doveva rappresentare «uno strettoio da far maccheroni», abbinato al motto «esercitar mi sole»; proprio ciò che

si può osservare nello stemma sostenuto da due puttini e nel *titulus* che lo sovrasta. Ma guardiamo l'incisione nel suo insieme. La sua bellezza consiste nella perfetta fusione realizzata tra scelte stilistiche e temi iconografici.

Quale stile meglio del rococò, notoriamente incline al gusto dell'esotico e del bizzarro, poteva meglio confacersi alla raffigurazione di questi puttini, mascherati da peruviani, che giocano e intrecciano festoni di quipu sotto lo sguardo di esotici pappagalli? C'è nella composizione uno studiato disordine, caro al gusto del committente, che, in un momento pressoché contemporaneo, scrivendo a uno scienziato francese suo corrispondente, l'Abbé Nollet, gli rivelava l'intenzione di disporre le tombe dei suoi discendenti nella cripta della cappella «con un certo disordine», al fine di ottenere «un gradevole colpo d'occhio». Significativa anche la presenza nella composizione della squadra e del compasso, alludenti alla fede massonica.

L'attenzione del principe al valore di «figura» dei caratteri della scrittura si manifesta anche in uno dei monumenti più importanti della cappella funeraria, nella lapide della sua stessa tomba, che egli fece incidere nel 1759, contribuendovi, sembra, di persona.

fig. 53

Il tempo ha sbiadito il colore della lapide, oggi appena rosata, che a detta delle fonti settecentesche era di colore rosso; su di essa spiccavano a rilievo, come tutt'oggi si osserva, le lettere lasciate del colore naturale del marmo. Con sottile tecnica della plastica a schiacciato — ripresa dal virtuosismo della scultura napoletana tra fine Seicento e metà Settecento — i caratteri della lapide vengono realizzati quasi fossero cammei, riuscendo in un effetto che è insieme solenne ed aulico per la scelta dei caratteri, ma anche di una illusività pregna di barocca simulazione e inquietudine.

Non ci meraviglierà a questo punto la fama di stregone con la quale il Sansevero è giunto fino ai nostri giorni, soprattutto nella memoria folcloristica di cui si è alimentata tanta letteratura tardo-ottocentesca e oggi tenuta viva da tanti cultori di neoesoterismo degenere, ai quali sfugge l'intento laico pittosto che mistico di «quello scrutare i più riposti arcani della natura», come si legge sulla lapide, e sfugge quel senso dell'ironia, caratteristico di tutto il pensiero deistico inglese, al quale Raimondo faceva spesso ricorso, arrivando a immaginare addirittura la grafia di un cosidetto «punto ironico», da affiancare ai tradizionali segni di interpunzione, costituito, come si vede nella *Lettera*, da un punto inscritto in un mezzo cerchietto.

fig. 74

Note all'Appendice

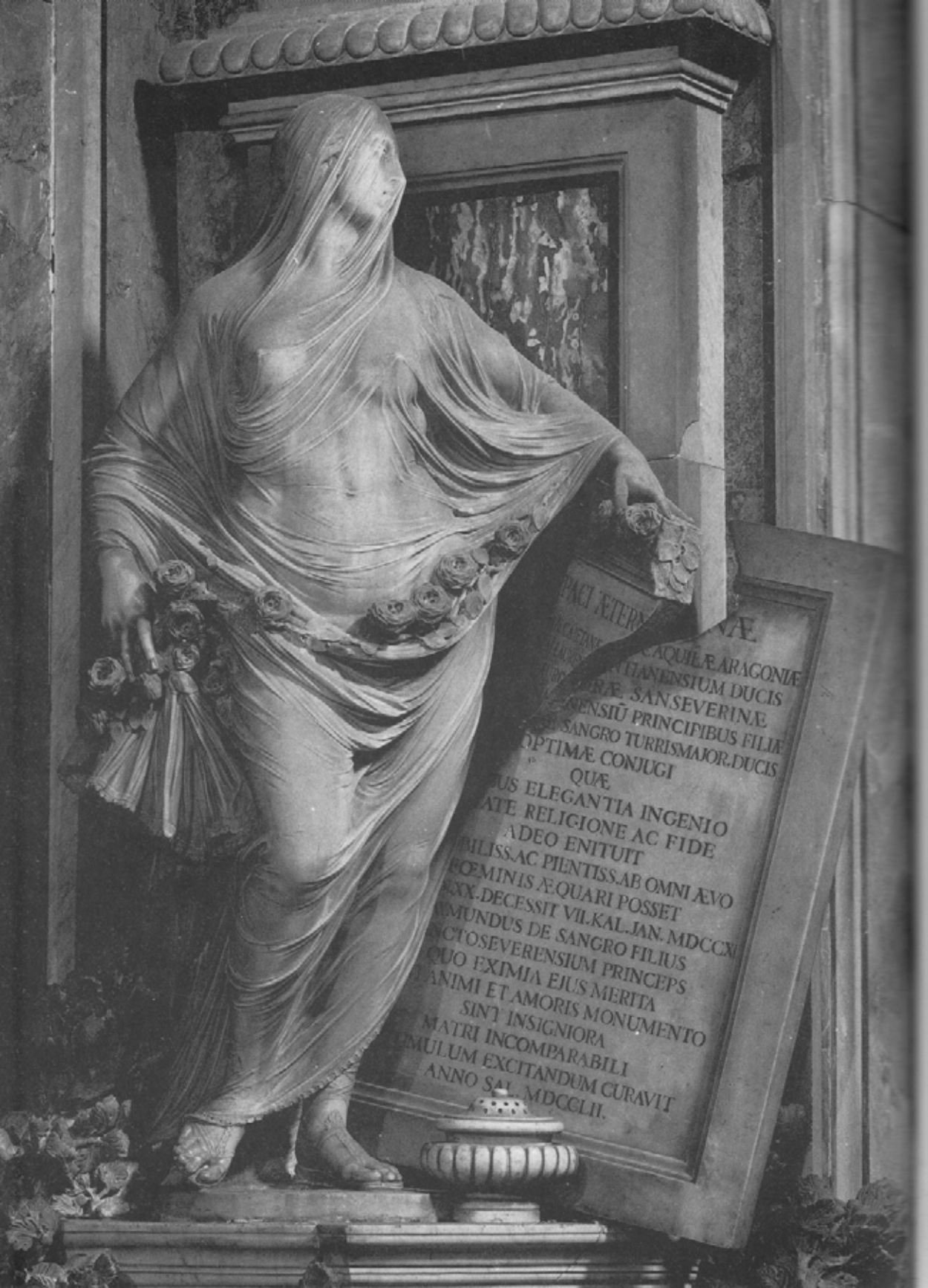
[1] Cit. da G.M. Galanti, *Della Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, ristampa a cura di F. Assante e D. Demarco, Napoli 1969, IV, tomo I, p. 270.
[2] Cfr. *Società letteraria e tipografica di Napoli. Prospetto generale per l'anno 1778*, n.s. li 25 maggio, p.l.
[3] Cit. da G.M. Galanti, *Memorie storiche del mio tempo*, a cura di D. Demarco, Napoli 1969, p. 12.
[4] Nel 1794 il Galanti poteva ancora scrivere: «Per conoscere lo stato del nostro commercio, si suol considerare che in Napoli vi sono molte case di negozianti stranieri, che sono gli agenti che le nazioni impiegano per il loro commercio. Ecco il loro numero: Francesi 11, inglesi 3, tedesco 1, genovesi 4, toscano 1, totale 20. Egli sembra naturale e giusto che le nazioni abbiano rispettivamente di tali agenti, ma io veggo in Francia, né in Inghilterra altrettante case napoletane stabilite per esercitare il nostro commercio, quante queste nazioni tengono in Napoli, per esercitare in loro». (Cfr. da G.M. Galanti, 1969, cit).
[5] Cfr. G.M. Galanti 1970, cit.
[6] La repressione della libertà di stampa fu un leitmotiv della chiesa napoletana. Nel 1753 il re fu costretto dal clero più reazionario a pubblicare una prammatica nella quale si faceva divieto di stampare libri prima che fossero controllati dai revisori ufficiali. Si cfr. L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del regno di Napoli*, Napoli 1793, pp. 189-190.
[7] Cit. da F. Nicolini e riportato da P. Pironti, *Bulifon-Raillard-Gravier. Editori Francesi in Napoli*, Napoli 1982, p. 41.
L'intero passo suona così: «Col risveglio di studi avutosi dopo la peste del 1656, i confratelli ascritti al pio sodalizio di San Biagio Maggiore salirono a una cifra fino a allora neppur pensante; anzi, non ostante le lamentele in cui il troppo esigente bibliofilo Giuseppe Valletta (1636-1714) s'effonde nelle sue inedite lettere ad Antonio Magliabechi, Napoli divenne una «piazza» commerciale così buona che ben presto, a far vittoriosa concorrenza agli ancora inesperti, poco ammaliziati e quasi sempre semianalfabetici librai indigeni, vennero d'oltralpe due abilissimi, ammaliziatissimi e tutt'altro che incolti tipografi-editori-librai francesi: Antonio Bulifon e Iacopo Raillard».
[8] Si legge nel *Saggio*: «Usò nitidi caratteri, ottimi, badò molto alla correzione dei libri. Vi sono alcune sue edizioni in caratteri piccolissimi ma nello stesso tempo netti da potersi leggere bene. I caratteri greci buoni, molto ben fatti e fregi bellissimi da decorare i libri. Emblema una Sirena con il motto: *Non sempre nuoce*. Poche volte non si mantenne nel suo decoro», (L. Giustiniani, cit. p. 179).
[9] Su queste vicende si cfr. V. Ferrone, *Scienza Natura Religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli 1982, soprattutto il paragrafo intitolato: *Agli albori del XVIII secolo. Il processo agli ateisti (1688-1697). La stretta inquisitoriale alla fine del Seicento.*
[10] Cit. da G. Costa, *La cerchia dei Duchi di Laurenzano e una collaborazione di Vico*, in «Bollettino del Centro di studi vichiani», X (1980), p. 40.
[11] Cit. da AA.VV. *Ultimi onori di letterati amici in morte* di Angiola Cimini, marchesa della Petrella, Napoli 1727, cit. in. F. Nicolini, B. Croce, *Bibliografia Vichiana,* Napoli, vol. I, p. 76.
[12] Cit. da L. Giustiniani, cit., pp. 194-196.
[13] Idem, cit., p. 218.
[14] Cfr. supra p. 94.
[15] Cit. da R. di Sangro, Lettera Apologetica, cit., p. 318.
[16] Cit. da Madame De Graffigny, *La Nouvelle Espagnole; le mauvais exemple produit autant de vertu que de vices. Lettres d'une Perouvienne*, in *Oeuvres choisis*, à Londres (Paris) 1783, p. 16.
[17] Cit. da Madame De Graffigny, *cit., p. 187.*
[18] Cit. da R. di Sangro, cit., p. 187.
[19] Idem, cit., pp. 186-188.
[20] Cit. da L. Formigari, *Linguistica ed empirismo nel Seicento inglese*, Bari 1970, p. 86.
[21] Cit. da R. di Sangro, cit., p. 199.
[22] Idem, cit., p. 200.
[23] Idem, cit. p. 244-245.
[24] *Ivi.*
[25] Cit. da R. di Sangro, cit., p. 231.
[26] Cit. da L. Giustiniani, cit., pp. 215-216.
[27] Cfr. *Catalogo degli Accademici dalla Fondazione*, a cura di S. Parodi, Firenze 1983.

Referenze fotografiche

Archivio fotografico Soprintendenza ai Beni artistici e storici, Napoli, *6, 7, 11, 15, 23, 35, 36, 37, 40, 42, 50, 52, 57, 58.*
Archivio Victoria and Albert Museum, Londra, *39.*
Foto Osvaldo Böhm, Venezia, *3, 4, 5, 8, 9, 10, 14, 16, 21, 22.*
Foto Brisighelli, Udine, *24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.*
Foto Pino Grimaldi, *1, 2, 13, 17, 19, 20, 31, 34, 38, 41, 43, 44, 45, 48, 49, 51, 53, 66.*
Donadio, Napoli, *59, 60, 64*
Gabinetto fotografico nazionale, Roma, *12, 32, 33.*
Foto Maurizio Grimaldi, *69, 70, 73, 74.*

1. Antonio Corradini - *Busto di Paolo di Sangro* - Napoli, Cappella Sansevero.

1


PACI ÆTERN
NÆ
AQUILÆ ARAGONIÆ
THANENSIUM DUCIS
RÆ. SAN SEVERINÆ
ENSIŪ PRINCIPIBUS FILIÆ
SANGRO TURRISMAJOR. DUCIS
OPTIMÆ CONJUGI
QUÆ
US ELEGANTIA INGENIO
ATE RELIGIONE AC FIDE
ADEO ENITUIT
ILISS. AC PIENTISS. AB OMNI ÆVO
FŒMINIS ÆQUARI POSSET
XX. DECESSIT VII. KAL. JAN. MDCCXI
MUNDUS DE SANGRO FILIUS
CTOSEVERENSIUM PRINCEPS
QUO EXIMIA EJUS MERITA
ANIMI ET AMORIS MONUMENTO
SINT INSIGNIORA
MATRI INCOMPARABILI
MULUM EXCITANDUM CURAVIT
ANNO SAL. MDCCLII.

2. Antonio Corradini - *La Pudicizia* - Napoli, Cappella Sansevero.
3. Antonio Corradini - *Madonnina delle Eremite* - Venezia, Chiesa delle Eremite.

4. Jacopo Sansovino - *La Fede* - Venezia, Chiesa di San Salvatore.

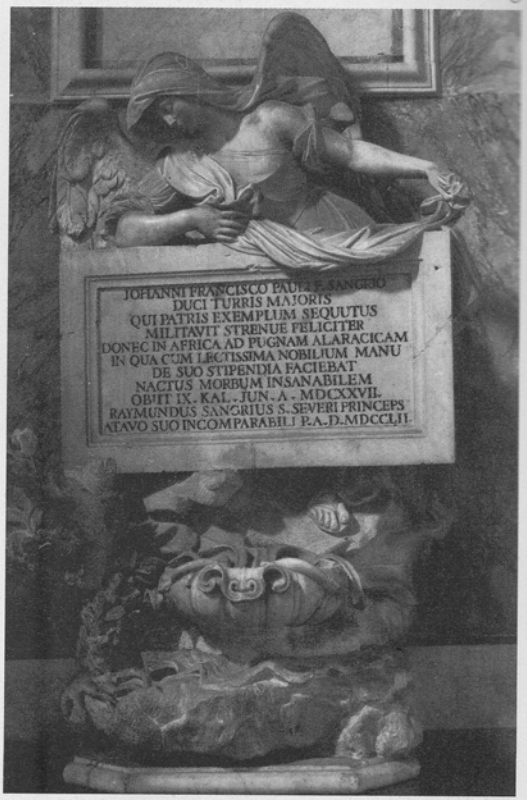
3

4

Chiesa di San Moisè.
6. Francesco Celebrano - *Angelo* - Napoli, Cappella Sansevero.
7. Antonio Corradini - *La Mestizia* - Napoli, Cappella Sansevero.

5

6



7

8

9

8. Giovanni Bonazza - *La Virtù che corona il merito* - Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
9. Antonio Tarsia - *La Ricchezza* - Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
10. Pietro Baratta - *La Sapienza* - Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

10

11. Francesco Queirolo - *La Liberalità* - Napoli, Cappella Sansevero.
12. Giuseppe Rusconi - *La Fortezza* - Roma, Chiesa di San Giovanni in Laterano.
13. Francesco Queirolo - *La Sincerità* - Napoli, Cappella Sansevero.

11

12

14. Giovanni Bonazza - *Il Tempo* - Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.
15. Fortunato Onelli e Francesco Celebrano - *Lo Zelo della Religione* - Napoli, Cappella Sansevero.
16. Pietro Baratta - *Il Valore* - Venezia, Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.

14

15

16

17

17. Francesco Celebrano - *Il Dominio di se stesso* - Napoli, Cappella Sansevero.
18. Antonio Corradini - *I simboli dei quattro evangelisti* - Andria, Chiesa di San Nicola.
19. Francesco Celebrano - *Il Santo Sepolcro* - Napoli, Cappella Sansevero.

18

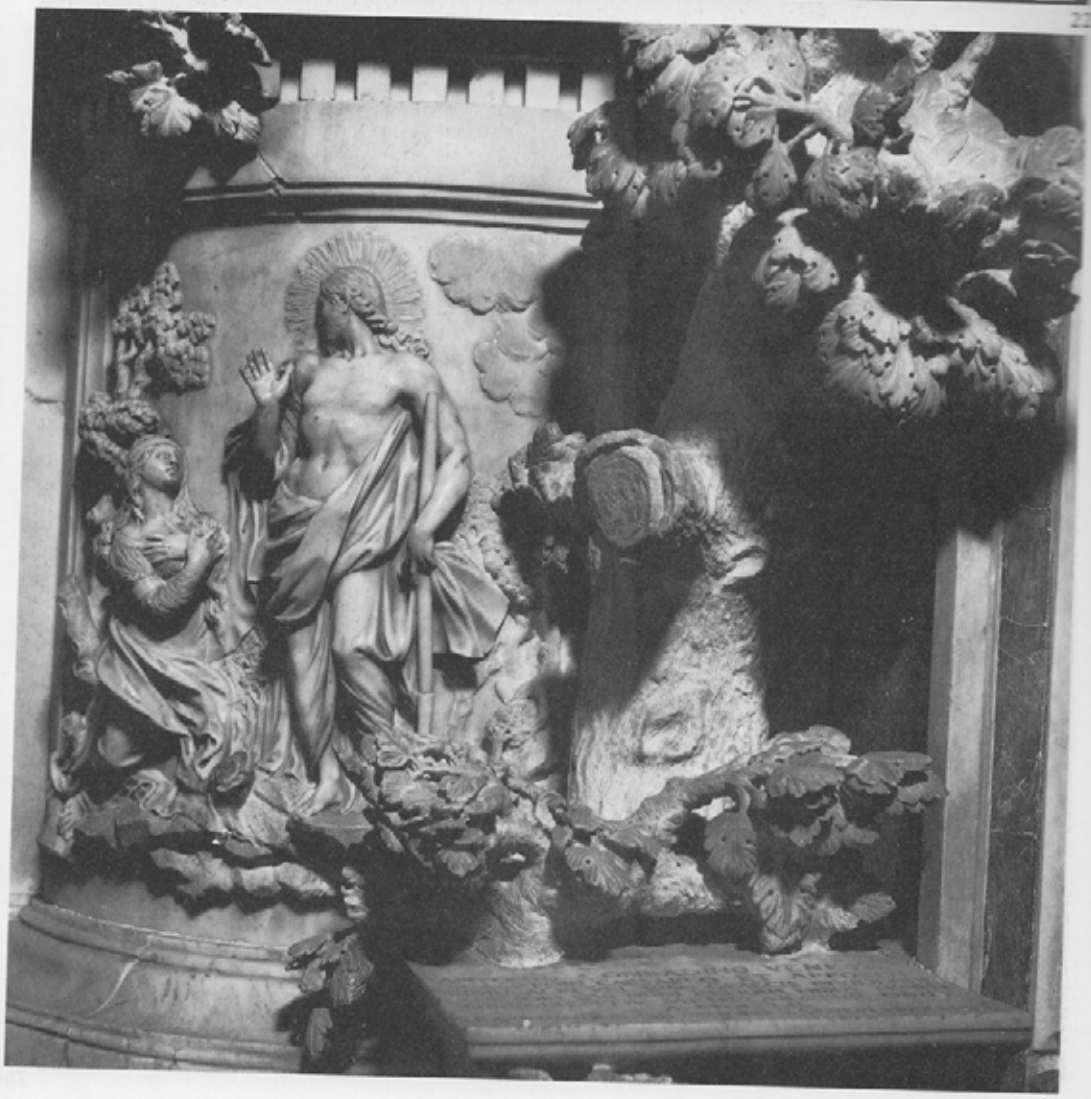
19

20. Francesco Celebrano - *Deposizione* - Napoli, Cappella Sansevero.

21. Andrea Tremignon e Arrigo Merengo - *Il monte Sinai* - Venezia, Chiesa di San Moisè.

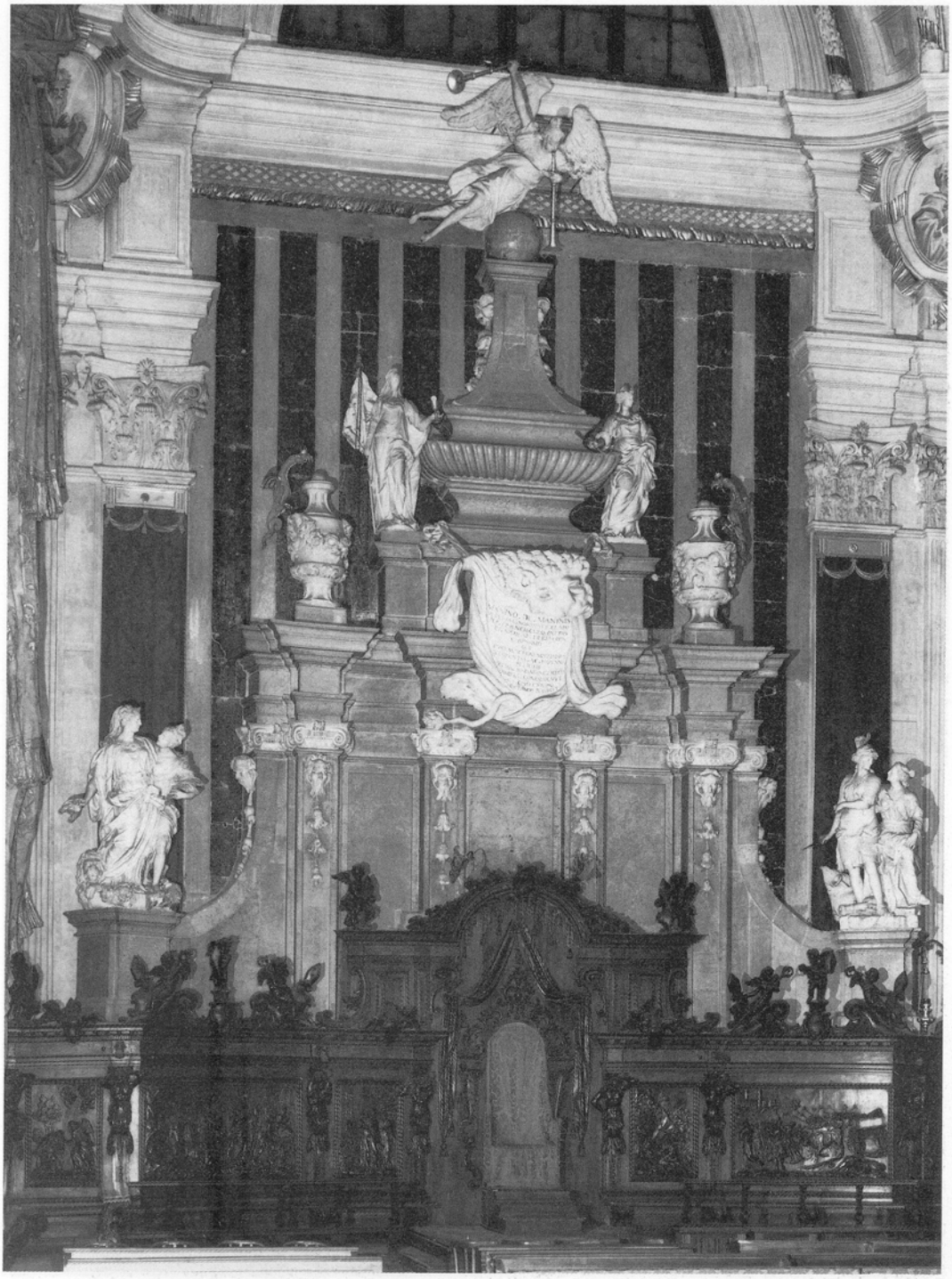
22. Arrigo Merengo - *L'Adorazione del vitello d'oro* - Venezia, Chiesa di San Moisè.
23. Antonio Corradini - *Noli me tangere* - Napoli, Cappella Sansevero.

22



23

24. Domenico Rossi, Giuseppe Torretto, Pietro Baratta, Antonio Corradini - *Mausoleo Manin* - Udine, Duomo.



25. Giuseppe Torretto - *L'opulenza della Repubblica veneta e la fecondità della sua terra* - Udine, Duomo.
26. Giuseppe Torretto - *La forza militare della Repubblica e la sua amministrazione* - Udine, Duomo.

27. Antonio Corradini - *La fede cristiana della Repubblica* - Udine, Duomo.

25

26

28. Pietro Baratta - *Il potere della Repubblica* - Udine, Duomo.
29. Pietro Baratta e Giuseppe Torretto - *La magnanimità della Repubblica con i popoli vinti* - Udine, Duomo.
30. Pietro Baratta e Giuseppe Torretto - *La corrispondenza dei commerci della Repubblica* - Udine, Duomo.

28

29

30

31. Francesco Queirolo - *Ritratto del cardinale Teodino* - Napoli, Cappella Sansevero.
32. Giuseppe Rusconi - *La Fortezza* - Roma, Chiesa di San Giovanni in Laterano. Particolare.
33. Giuseppe Rusconi - *La Fortezza* - Roma, Chiesa di San Giovanni in Laterano. Particolare.

31

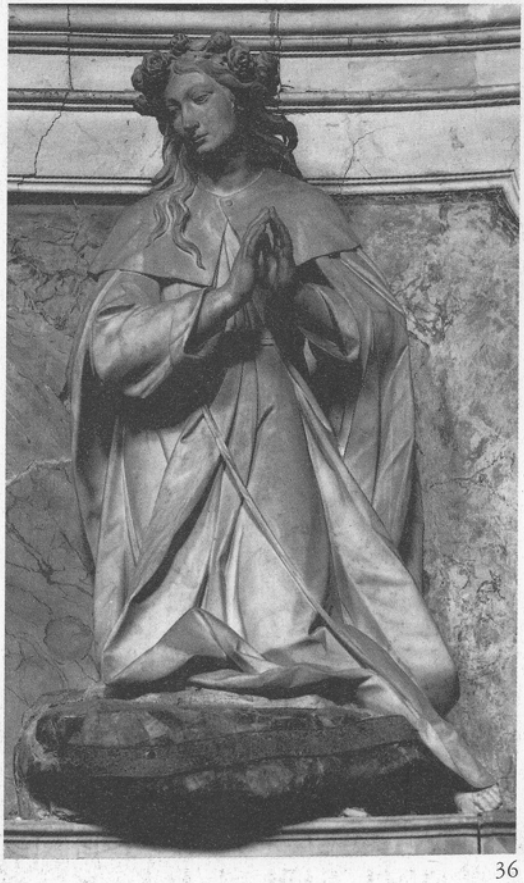
32

33

VINCULA TUA
DISRUMPAM
VINCULA
TENEBRARUM
ET LONGÆ NOCTIS
QUIBUS ES
COMPEDITUS
UT NON CURA
HOC MUNDO
DAMNERIS
NAHUM CAP. I.
VERS. XIII.
SAPIENTIÆ
CAP. XXII.
VERS. II.
P. ADD. I. AD CORIN.
CAP. XI.
VERS. XXIII.
ANTONIO SANCTI
DUCI TURRIS
PAULI SANCTI
PRINCIPIS
ELOQUENTIA
VARIAQ. FORTUNA
QUI QUIN
IN ADOLESCENTIA
CÆLEBS DIEM
JUVENILIBUS
SATIS SUPERQ.
PROPTEREA
PATRIA PROCUL
PERAGRASSIT
IDEMQ. COGNITIS
TANDEM ERROREM
REDUX SACERDOS
HUIUSQ. TEMPLI
SANCTITATE MORUM
VI. ID. SEPT. AN.
ÆT. SUÆ LXXII
NON DATUM ESSE
HUMANÆ IMBECILLITATI
UT MAGNÆ SINE VITIIS
EXISTANT
RAYMUNDUS SANCTI
PRINCEPS FILIUS
NE QUID PATRI NE QUID
DENEGARET
EIUSMODI ELOGIUM
INSCRIBENDUM PONENDUM
CURAVIT

34. Francesco Queirolo - *Il Disinganno* - Napoli, Cappella Sansevero.
35. Francesco Queirolo - *L'Educazione* - Napoli, Cappella Sansevero.
36. Francesco Queirolo - *Santa Rosalia* - Napoli, Cappella Sansevero.
37. Francesco Queirolo - *Sant'Oderisio* - Napoli, Cappella Sansevero.

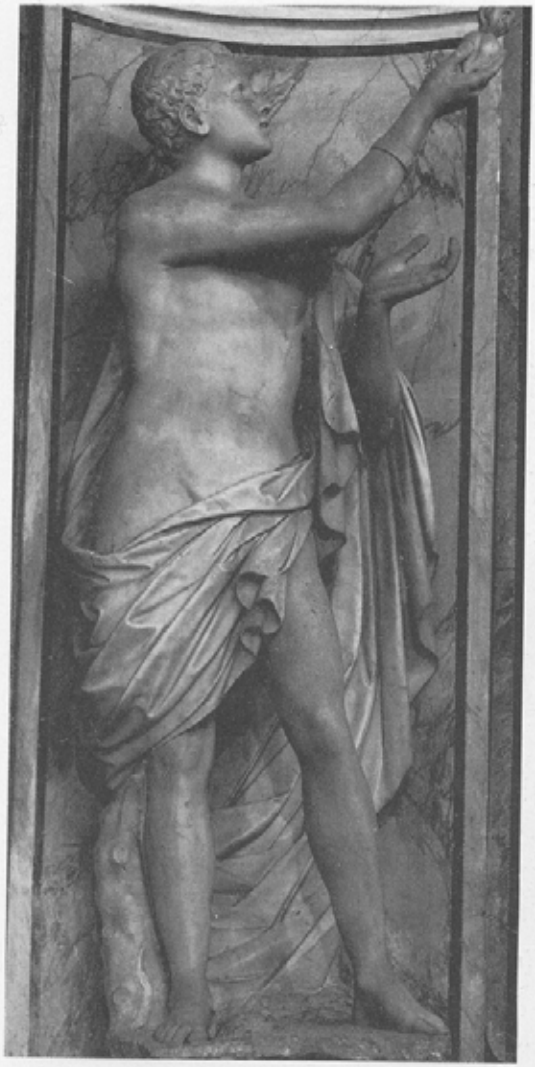
35



36

37

38. Francesco Queirolo (?) - *L'Amor divino* - Napoli, Cappella Sansevero.
39. Antonio Corradini - *Zefiro e Flora* - Londra, Victoria and Albert Museum.
40. Antonio Corradini - *Il Decoro* - Napoli, Cappella Sansevero.

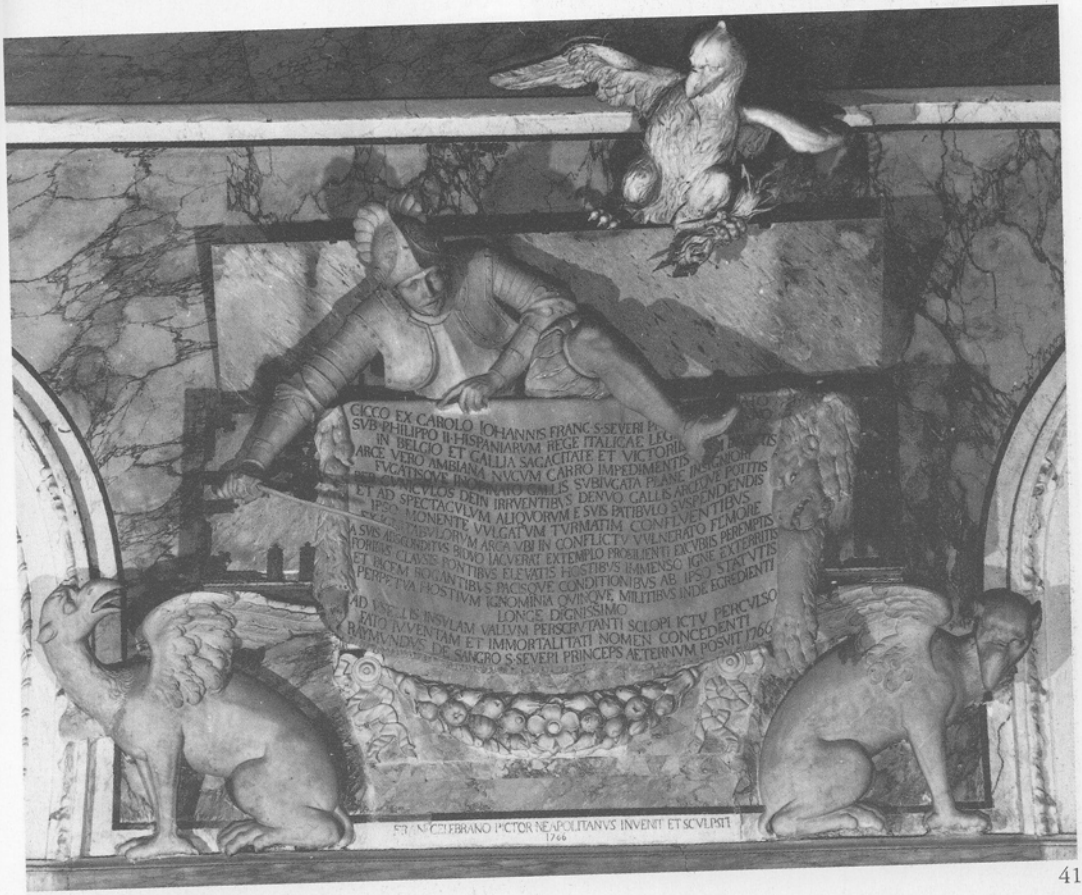


38

39

40

41. Francesco Celebrano - *Monumento a Cecco di Sangro* - Napoli, Cappella Sansevero.

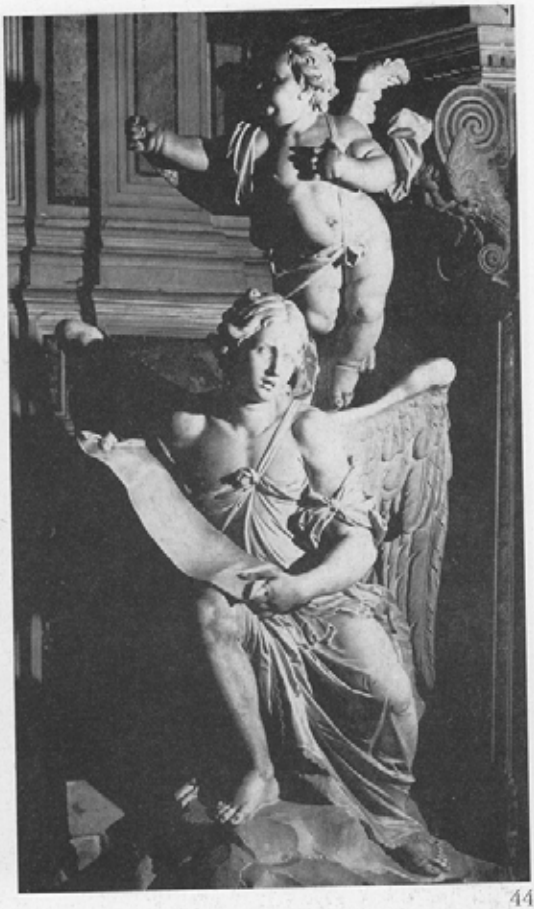


41

42. Paolo Persico - *La Soavità del giogo coniugale* - Napoli, Cappella Sansevero.
43. Paolo Persico - *Angelo* - Napoli, Cappella Sansevero.

44. Paolo Persico - *Angelo* - Napoli, Cappella Sansevero.

43



44

45. Giuseppe Sanmartino - *Cristo dona la vista al cieco* - Napoli, Cappella Sansevero.

46. Giuseppe Sanmartino - *Cristo deposto* - Casacalenda, Chiesa di Santa Maria Maggiore.
47. Giuseppe Sanmartino - *San Giovanni Battista* - Napoli, Chiesa di San Giovanni a Carbonara.

46

47

48. Giuseppe Sanmartino - *Cristo velato* - Napoli, Cappella Sansevero.

48

49. Giuseppe Sanmartino - *Cristo velato* - Napoli, Cappella Sansevero - Particolare.
50. Antonio Corradini - *Cristo velato* (bozzetto) - Napoli, Museo di San Martino.

49

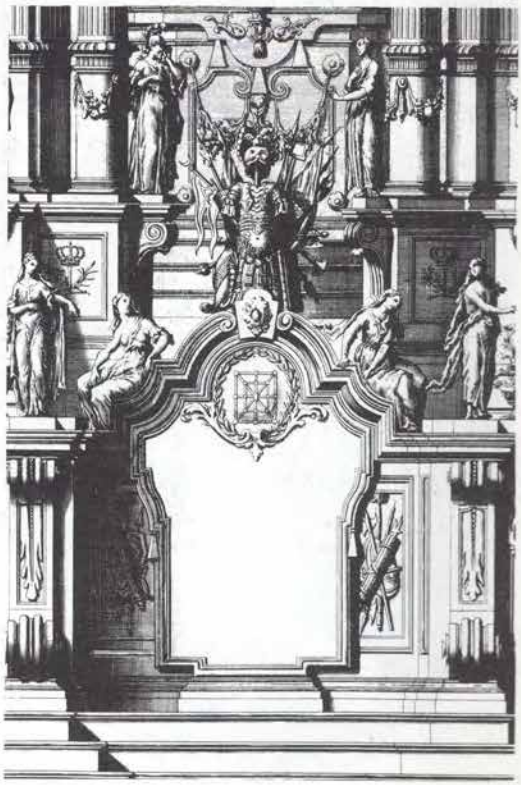
50

51. Francesco Russo - *La gloria del Paradiso* - Napoli, Cappella Sansevero.
52. Francesco Russo - *Finta cupoletta* - Napoli, Cappella Sansevero.
53. Francesco Russo e Carlo Amalfi - *Tomba di Raimondo di Sangro* - Napoli, Cappella Sansevero.
54. Giuseppe Galli di Bibiena - *Apparato funebre* (particolare) - in *Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo VI...*, Augustae 1740.

51

52

53



54

55. Giuseppe Troccola - *Tomba di Tiberio Brancaccio* - Napoli, Chiesa di Sant'Angelo a Nilo.
56. Carlo Amalfi e Ferdinando Vacca - *Ritratto di Raimondo di Sangro* - Napoli, collezione privata.

55

56

57

58

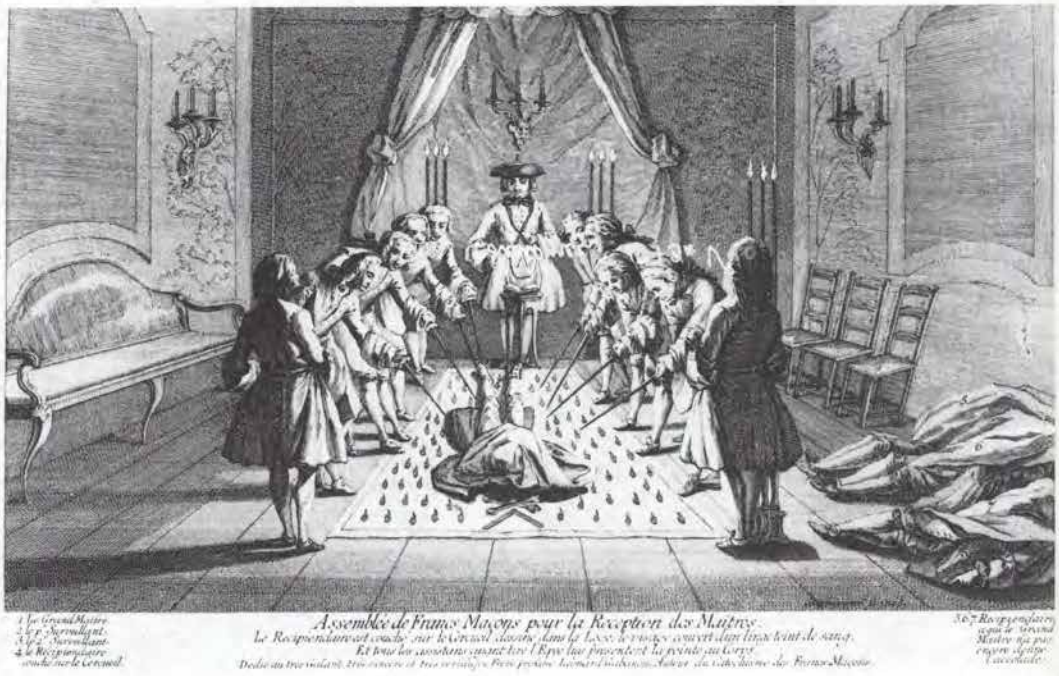
57. Carlo Amalfi - *Ritratto di Vincenzo di Sangro* - Napoli, Cappella Sansevero.
58. Carlo Amalfi - *Ritratto di Raimondo di Sangro* - Napoli, Cappella Sansevero.
59. Filippo Falciatore e Francesco Sesone - *Allegoria* - in M. Ramsay, *I viaggi di Ciro*, Napoli 1753.
60. Charles Nicolas Cochin e Francesco Sesone - *Allegoria* - in M. Ramsay, *I viaggi di Ciro*, Napoli 1753.
61. Charles Nicolas Cochin - *Frontespizio* dell'*Encyclopédie*.

59

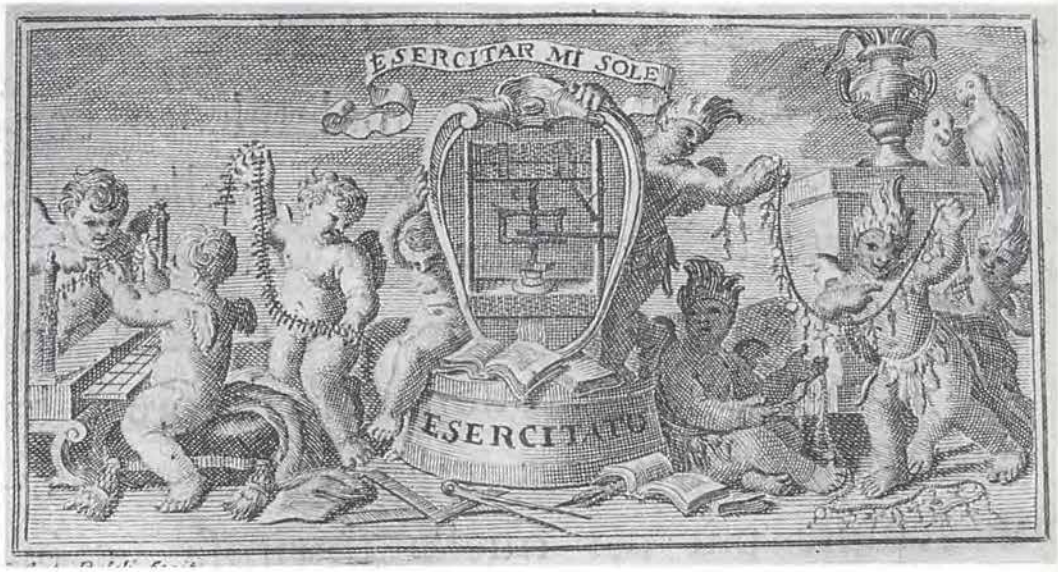
60

61

62. J. Bernigeroth - *Assemblea di massoni per la ricezione di maestri* - in *Les coutumes des Francs-Maçons dans leurs assemblées, principalment pour la réception des apprentifs et des maîtres*, Leipzig 1745.
63. Antonio Baldi - *Allegoria* - in Raimondo di Sangro, *Lettera apologetica*, Napoli 1750.
64. Gian Battista Rossi e Francesco Sesone - *Allegoria* - in M. Ramsay, *I viaggi di Ciro*, Napoli 1753.
65. Anonimo - *Introduzione dell'apprendista massone nel Tempio della Virtù* - in *Recueil précieux de la Maçonnerie adonhiramite*, Filadelfia 1787.
66. Raimondo di Sangro e altri - *Pavimento a labirinto* - Napoli, Cappella Sansevero.



62



63

A SUA ECCELLENZA

IL SIGNORE

D. MARIANO EBOLI

DE' DUCHI DI CASTROPIGNANO,

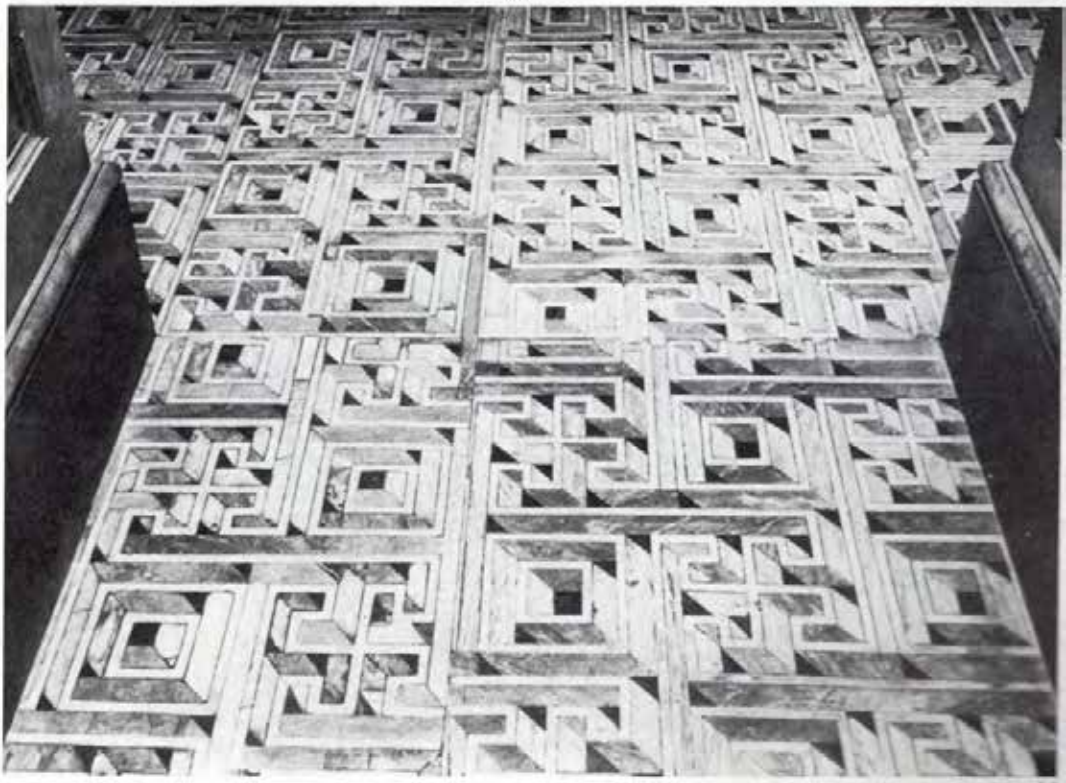
Capitano delle Guardie Italiane, e Gentil-uomo di Camera di SUA MAESTA' con esercizio.

LOdevole costume fu tra gli antichi Romani di conservar presso di se le Immagini de' loro Antenati, affinchè mossi i Giovani dalla veduta di quelle, con miglior ani-

mo

64

65

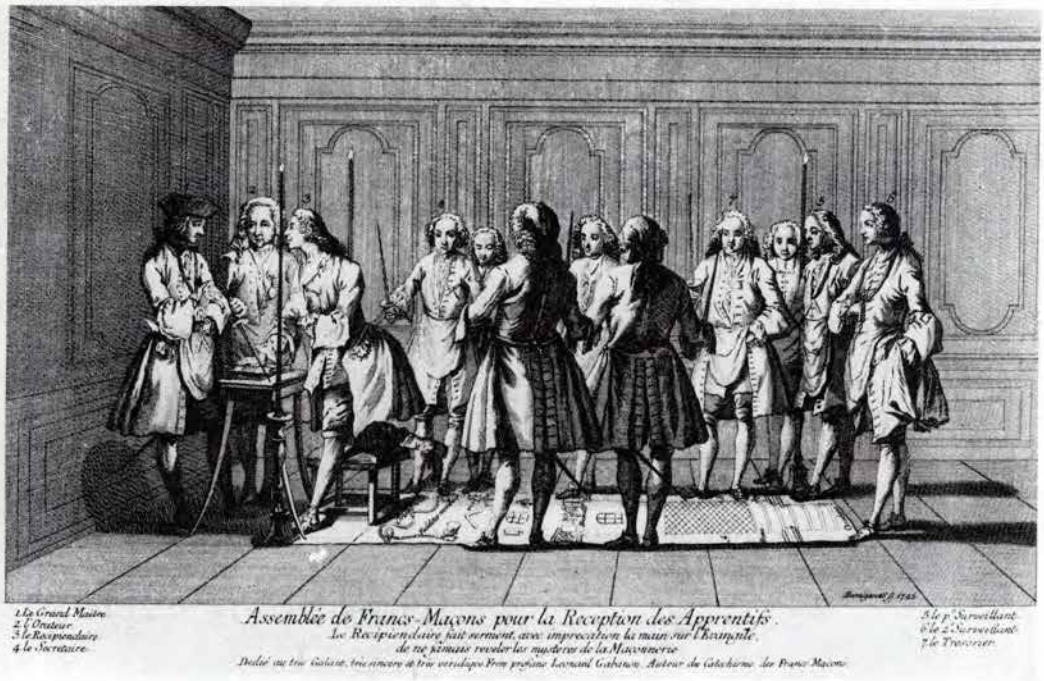


66

67. Heinrich Füger - *Allegoria massonica* - Caserta, Palazzo Reale.

68. J. Bernigeroth - *Assemblea di massoni per la ricezione di apprendisti* - in *Les coutumes des Francs-Maçons dans leurs assemblées, principalment pour la réception des apprentifs et des maîtres*, Leipzig 1745.

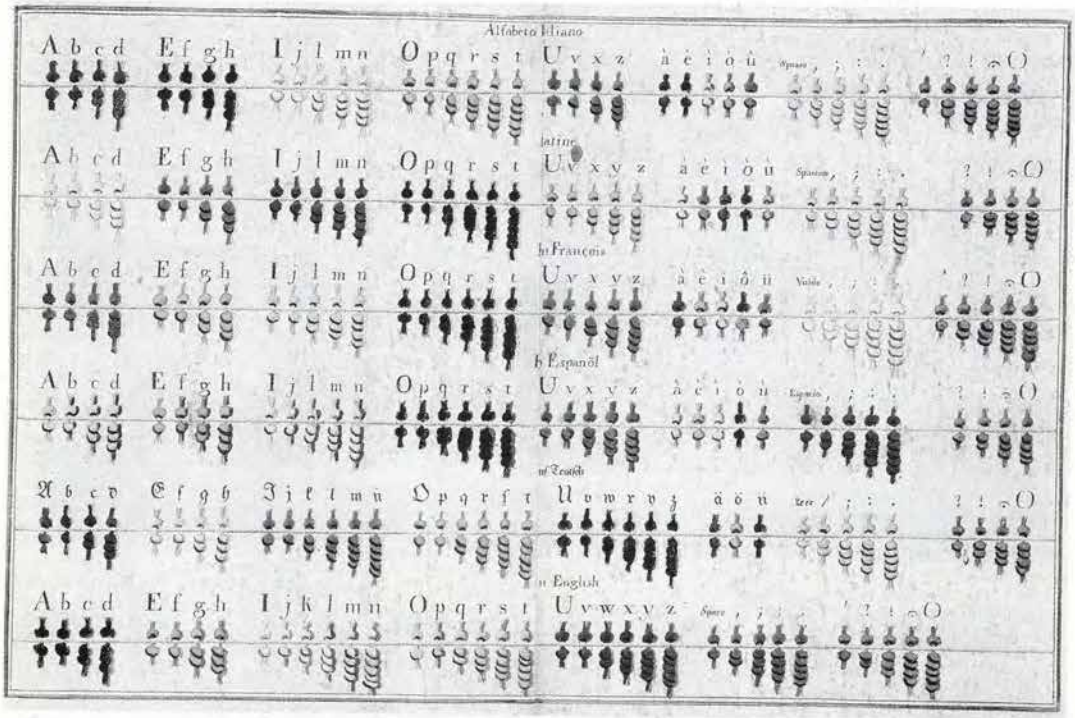
67



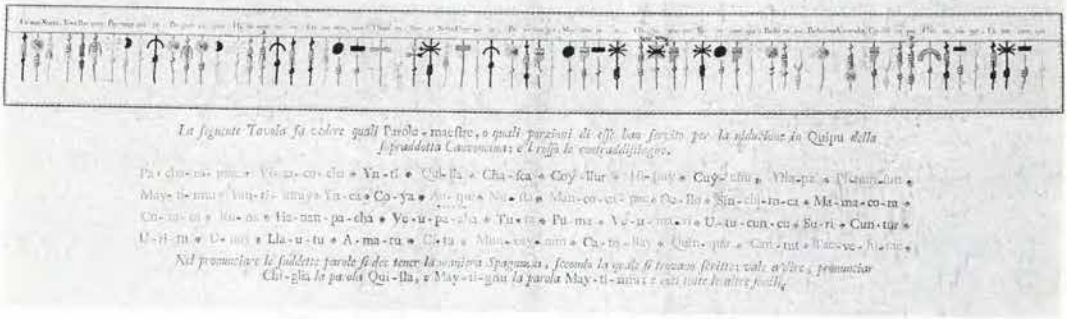
68

69. Trascrizione degli alfabeti e della punteggiatura italiana, latina, francese, spagnola, tedesca, inglese in caratteri «quipu».

70. Raffigurazione in caratteri «quipu» di una «canzoncina» peruviana.



69



70

71. Frontespizio della «Lettera Apologetica» e particolare.

72. Prima pagina della «Lettera Apologetica».

LETTERA APOLOGETICA
DELL'
ESERCITATO
ACCADEMICO DELLA CRUSCA
CONTENENTE
La Difesa del Libro Intitolato
LETTERE D' UNA PERUANA
Per rispetto alla supposizione
DE' QUIPU
SCRITTA
ALLA DUCHESSA DI S....
E
Dalla medesima fatta pubblicare.

IN NAPOLI MDCCL.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

71

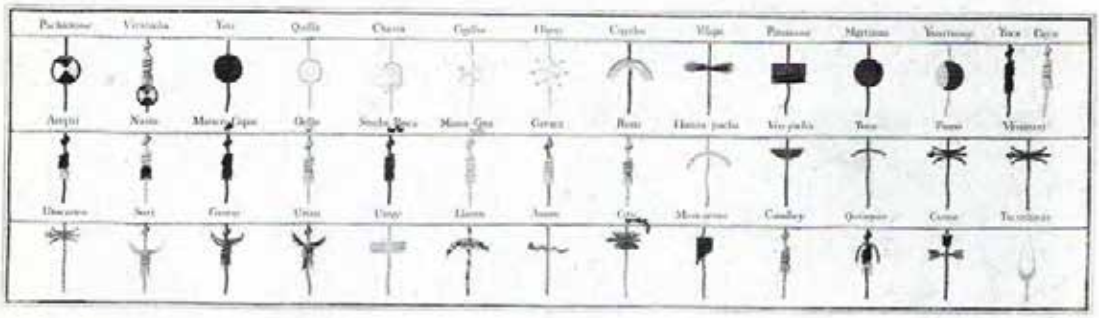
LETTERA APOLOGETICA
DELL'
ESERCITATO
ACCADEMICO DELLA CRUSCA.

LA lettera, colla quale vi siete degnata d' accompagnare la restituzione del libretto delle LETTERE D' UNA PERUANA, che io avea avuto l' onore di prestarvi ne' dì passati, comechè avrebbe a chicchessia data bastante occa-
A sione

72

73. Raffigurazione in caratteri «quipu» delle «parole maestre» del linguaggio peruviano.

74. Pagina della «Lettera Apologetica» in cui si parla del «punto ironico» e immagine del libro.
75. Antonio Corradini,
Ritratto di Carlotta Gaetani Napoli, Cappella Sansevero.



73

PACHAMAC. Dio creatore dell'Universo. VIRACOCHIA. Lo stesso Dio in Figura umana. YNTI. Il sole. QUILLA. La luna. CHASCA. Il pianeta Venere. HIPUY. Cometa. CUICHU. L'arcobaleno. YLLAPA. Il Fulmine. PINUNSUN. L'equinozio. MAYTINU. Ecclisse solare. YANRINUR. Ecclisse lunare. YNCA. Il re. COYA. La regina. AUQUI. Principe reale. NUSTA. Principessa reale. MANCOCAPAC. Il primo degli Inca in ordine cronologico. OELLO. La prima Coya nell'ordine cronologico. SINCHIROCA. Il secondo degli Ynca in ordine cronologico. MAMA CORA. La seconda Coya nell'ordine cronologico. CURACA. Patrizio feudatario. RUNA. Uomo. HANAN PACHA. Il cielo. VEU PACHA. L'inferno. TUTA. La notte. PUMA. Leone. VEUMARI. Orso. UTUTUNCU. Tigre. SURI. Struzzo. CUNTUR. Uccellaccio fiero naturale del Perù. URITU. Pappagallo. UNUR. Acqua. LLAUTU. Treccia di vari colori, della quale portavano coronata la testa gli Ynca. AMARU. Serpentaccio naturale del Perù. CITU. Quarta festa solenne, in cui faceansi sacrifici al sole. MUNCAYNIM. Istrumento da suono di cinque piccioli flauti. CATOLLAY. Il lutto. QUINQUIR. Veste cenciosa e vile che prendeasi da' giovani Ynca nel tempo, che faceano le pruove per essere insigniti dell'abito della loro Cavalleria. CANTUT. Fiore. TACVEHIRAC. Frombola (Cfr. Raimondo di Sangro, «Lettera Apologetica», Napoli 1750, pp. 246-261).

304 LETTERA

io mi trovassi in Firenze, non trascurerei d'esporre il bisogno, che abbiamo del suddetto Punto, in una lezione alla Venerabilissima mia Accademia della Crusca; e spererei senz'altro di meritarne l'approvazione da quei Virtuosissimi Compagni. Ma, poichè non ho avuta finora la sorte di farlo, ho voluto almeno introdurlo ne' miei nuovamente pensati *Quipu*.

E' forza dunque, che per questo almeno, se non per altro, Voi confessiate, che i miei *Quipu* non solo vaglion quanto la Scrittura, ma anche qualche cosa di più. Se poi desiderasse sapere, come nello scrivere segnerei il suddetto Punto, vi dirò, che 'l segnerei così:

Che vi pare? Poteva io arricchir d'altro i miei *Quipu*? Certo, mi par, che ripigliate: delle *Lettere Majuscole*. E' vero: ma ben potevate farlo da Voi medesima; poichè non ci ha la cosa più facile: servitevi

APOLOGETICA. 305

vitevi di cordoni più majuscoli, ed eccovi *le Lettere Majuscole*. E credetemi pure, che non potrete mai scrivendo soddisfarvi tanto nel far Lettere Majuscole, quanto nel maneggiare i miei *Quipu*; giacchè potreste, se mai vi fosse a grado, servirvi ancora d'una gumina da nave. Ed oh allora che Lettere *Majuscolissime*!

Ora sì che potrei sicuramente affermare a chicchessia, che niente manchi a' miei *Quipu*; ma non ho già cuore di farlo con Voi. Ed eccovene la ragione. Voi nello scrivere le vostre cose non solamente impiegate il nostro Idioma Italiano, ma bene spesso qualche altro ancora: io non ho fatto finora nello spiegarvi i miei *Quipu*, se non che darvi la maniera di significar con essi l'Italiano: dunque per rispetto a Voi i suddetti miei *Quipu* sono ancora mancantissimi. Vi giuro, che starei per rinegare i *Quipu*, i Peruani, e

Qq forse

74

Cronologia dei Principi di Sansevero*

Casa di Sangro

GIAN FRANCESCO,
I Principe di Sansevero (1587)
x in 2ª nozze Adriana Carafa della Spina

PAOLO,
II Principe di Sansevero (1624)
x in 1ª nozze Girolama Caracciolo Pisquizi dei Signori
di Ponte Albaneto, baronessa di Castelfranco

GIAN FRANCESCO II,
III Principe di Sansevero (1626)
x in 1ª nozze Isabella della Tolfa dei Conti di Serino

PAOLO II,
IV Principe di Sansevero (1627)
x Giulia Gaetani dell'Aquila d'Aragona dei Duchi di Laurenzana

GIAN FRANCESCO III,
V Principe di Sansevero (1636)
x Giovanna di Sangro dei Marchesi di San Lucido

PAOLO III,
VI Principe di Sansevero (1682, data della refuta
del padre datosi al sacerdozio)
x Girolama Loffredo dei Principi di Cardito

ANTONIO,
x Cecilia Gaetani dell'Aquila d'Aragona dei Duchi di Laurenzana;
vedovo, diventa sacerdote rinunziando alla successione paterna

RAIMONDO,
VII Principe di Sansevero (1723, data della refuta del nonno)
x Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona
dei Duchi di Laurenzana

VINCENZO,
VIII Principe di Sansevero (1771)
x Maria Gaetana Mirelli dei Principi di Teora

MICHELE I,
IX Principe di Sansevero (1790)
x Maria Teresa Carafa della Spina dei Conti di Policastro

GERARDO,
X Principe di Sansevero (1827)
x Maria Antonia dei Principi Capece Zurlo

Casa d'Aquino

TERESA,
x Tommaso Enrico d'Aquino,
XII Principe di Caramanico che in 1ª nozze aveva sposato Emanuela dei Baroni Barracco
da cui Giuseppe, XIII Principe di Caramanico, + improle

MICHELE II,
XI ed ultimo Principe di Sansevero
di Casa di Sangro (1842)

MICHELE D'AQUINO,
XIV Principe di Caramanico,
XII Principe di Sansevero (I di Casa d'Aquino, 1891)
x Bianca Giannone

GIUSEPPE,
XV Principe di Caramanico,
XIII Principe di Sansevero (1918)
x la cugina Amalia d'Aquino dei Principi di Caramanico

MICHELE,
XVI Principe di Caramanico,
XIV Principe di Sansevero (1942)
x Lucille Angioletti senza discendenza maschile

ALESSANDRO,
XVII Principe di Caramanico,
XV Principe di Sansevero (1975)
(refuta il titolo al fratello germano Guido)
x Giulia Martirano dei Patrizi di Tropea

GUIDO,
XVI Principe di Sansevero (1982)
x Natalia Pignatelli
dei Duchi di Montecalvo

* Le date in parentesi, a fianco di ciascun principe di Sansevero, si riferiscono all'anno presumibile dell'avvenuta successione per morte o per refuta del predecessore. Sono citati solo i matrimoni dai quali nacquero i successori.